cahiers du CINEMA

Robert Rossen
Allio-Bourseiller-Godard
Jerzy Skolimowski



numéro spécial

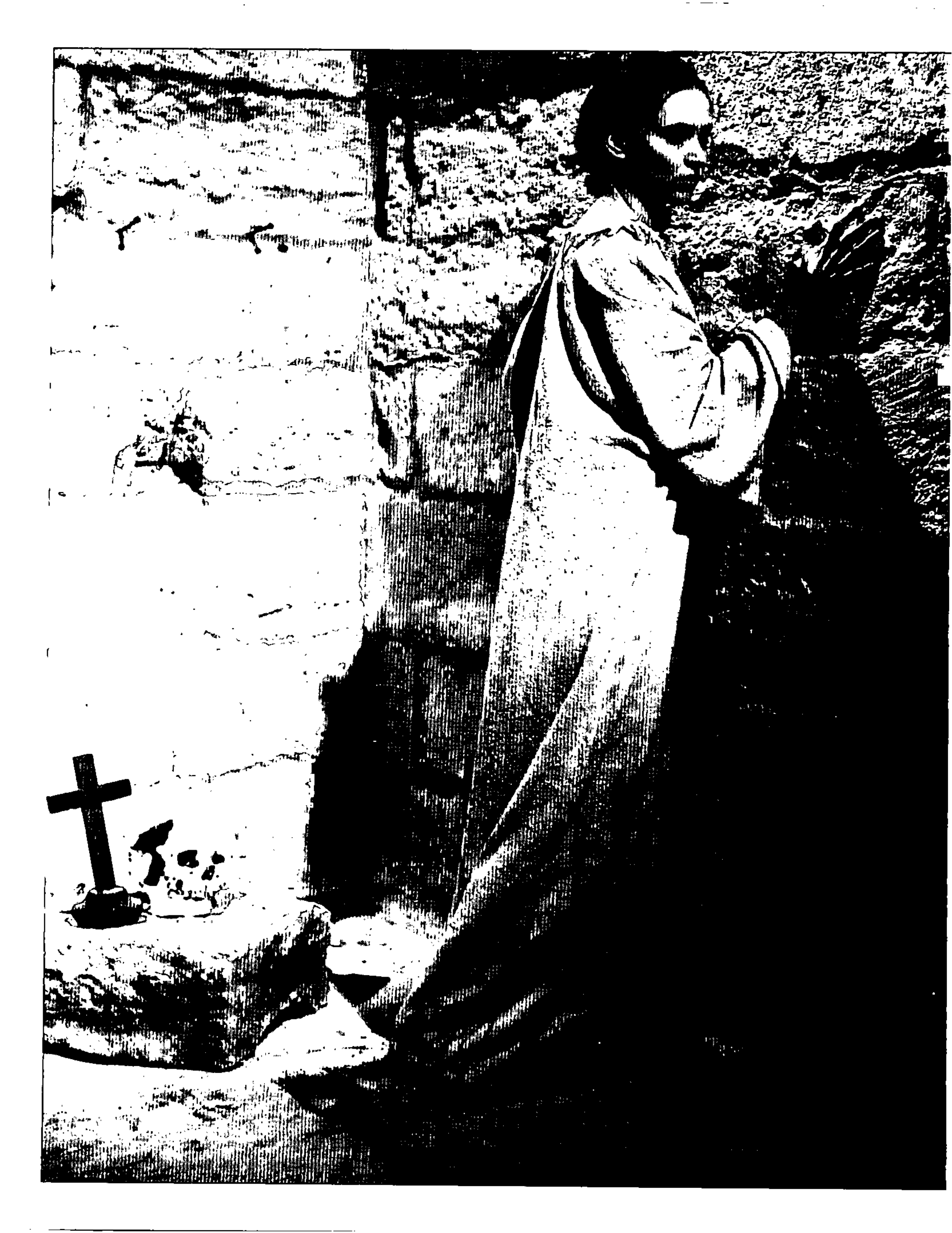
numéro 177 avril 1966

« Le vrai trésor d'un Etat, c'est la Vérité dans l'esprit du Prince » — Bossuet.

cahiers du CINEMA

Nº 177 AVRIL 1966

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8 rue, Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.



La guerre est commencée

Donc, « Suzanne Simonin, la Religieuse », de Denis Diderot et Jacques Rivette est interdite. Et l'on pourra découvrir ou redécouvrir le pourquoi et le comment de l'opération en lisant les extraits de presse que nous publions, dont la lettre de Godard à Malraux, à elle seule réponse définitive. Nous qui venons trop tard dans le combat pour avoir une utilité de choc et trop tôt encore pour avoir la sérénité des dresseurs de bilan, qu'en dire ? Eh bien que ce film, que certains trouvent chrétien et d'autres antichrétien, est donc un film complexe, et c'est dire intelligent : n'est-ce donc pas cette intelligence qu'on a jugé bon de censurer ? Gageons qu'à l'inverse on n'eût même pas songé à l'inquiéter s'il avait fait montre de ce sommaire cléricalisme ou anticléricalisme dont le cinéma français fut — autrefois — coutumier. Cinéma français qui n'eut jamais le droit (quand il en eut l'envie) de faire quoi que ce soit qui mît en cause qui que ce soit : être touche-à-tout mais sans toucher à rien. Au moins cette interdiction aura eu le curieux effet de réunir contre elle des gens que tout divise ; et, enfin, le geste du Censeur est toujours un aveu d'impuissance : autant s'en féliciter !

Cahiers du Cinéma.

Les joies de l'autodafé

La lâcheté et la bêtise étant rarement gratuites, il nous a semblé intéressant de porter à la connaissance de nos lecteurs le texte intégral de la pétition portant La Religieuse *au bûcher qui circule depuis plusieurs mois dans les écoles libres. Cette pétition nous a été adressée par M. Fauré, de Dijon :*

« La Religieuse », d'après le roman de Diderot.
Producteur : M. Georges de Beauregard (cinéaste).
Réalisateur : M. Jacques Rivette.

1° — Depuis environ un an, ce film, en cours de tournage, a suscité maints avertissements des autorités civiles ou religieuses responsables. Un dossier a été constitué entre les mains de M. Peyrefitte.

2° — A l'automne dernier, la Présidente de l'Union des Supérieures Majeures de France est alertée ; demande instante d'intervention auprès de M. Peyrefitte au nom des 120 000 religieuses de France. Le 4 octobre, elle envoie sa lettre ; le 15 novembre, le ministre lui répond, l'assurant qu'il ferait tout ce qui est en son pouvoir pour empêcher la sortie du film. La nouvelle présidente renouvelle sa demande auprès du nouveau ministre, lui rappelant les promesses de l'ancien.

3° — a) L'an dernier, quelques représentations au Studio des Champs-Elysées de « La Religieuse » ne soulevaient aucune émotion : un four.
b) Le 11 décembre, dans le cadre d'une émission « Rire et Poésie », passait à la Télévision un extrait, une scène qui, hors du contexte, était tout juste « équivoque ». Aucune protestation.
c) Par voie de presse, M. de Beauregard argumente par avance : « Pourquoi interdirait-on mon film, puisque au théâtre on n'en a pas pris ombrage et que la séquence de la Télévision n'a gêné personne ? ». En disant que « Diderot » figure au programme des lycées, il déplace le problème. (Il est facile de lui répondre.)
d) M. Christian-Jaque (« Aurore », 17 décembre) interviewé, précise ses projets. « Si Dame Censure autorise « La Religieuse », je tourne « L'Abbesse de Castro », tous les espoirs sont permis ». (« La Religieuse » est le film-test d'une série antireligieuse et scandaleuse.)
e) Un article de « l'Aurore » (3 décembre) et un article du « Figaro » relatent une intervention de M. Frédéric-Dupont au Conseil municipal, à l'occasion de la pré-censure. Il s'élève vigoureusement contre ce film et en réclame l'interdiction. M. Papon, contacté, dit que le ministre de l'Information, responsable, est résolu à faire tout ce qui est en son pouvoir pour agir dans ce sens.

4° — Il ressort de tout ce qui précède que l'affaire est semi-officielle et que des inté-

rêts très au delà des seuls intérêts financiers sont en cause.

5° — Les expressions employées par ceux qui ont vu ce film sont presque toutes identiques : « Blasphématoire, ignominieux, déshonore les religieuses ». Par ailleurs, hélas, réussite artistique, et pas de scène vraiment obscène. Il ne s'agit pas tant d'images que d'un esprit foncièrement pervers qui dénature et caricature les valeurs religieuses.

Copie de la pétition proposée par les A.P.E.L.

« Nous soussignés, parents d'élèves du .. .. nous nous élevons contre la projection sur nos écrans du film « La Religieuse », extrait du roman de Diderot. Si cette réalisation, comme il y a tout lieu de croire, était présentée au public français, elle ne pourrait que créer une confusion dans les esprits.

Des situations, présentant une analogie avec celle évoquée par Diderot dans son roman, ont — exceptionnellement — pu exister dans le passé. Il n'en reste pas moins vrai que l'œuvre créée par le romancier relève en majeure partie de la fiction, et se réfère pour une minime partie à la réalité.

Les affiches, par simple goût du scandale, feront impression et inciteront de nombreux spectateurs à assister aux représentations.

Ce film, qui diffame et travestit la vie religieuse, porte atteinte :

— à la dignité de la femme,

— à l'honneur des religieuses.

— blesse le sens moral,

— défigure les religieuses, anciennes éducatrices de nos mères et de nos épouses : le plus souvent encore éducatrices de nos enfants.

A tous ces titres, nous protestons fermement contre le projet — aussi avancé qu'il soit dans sa réalisation — et nous sollicitons instamment l'interdiction totale de sa projection.

De la paille et du grain

Ce bel élan d'abjection morale et de cléricalisme syphilitique a eu l'effet que l'on sait. Les puristes noteront, dans le 5°, le « hélas », qui n'est pas loin d'être sublime. Par ailleurs, nous avons reçu un certain nombre de lettres indignées, dont nous n'avons pas cru devoir atténuer les termes. En voici quelques exemples :

« Chers *Cahiers*. — Nous avons honte d'habiter une ville qui répond au nom de Bourges, nom désormais bafoué. Nous avons proposé à notre maire de débaptiser notre ville et de l'appeler dorénavant « Diderot » ou « Rivette ». Nous vous prions de croire qu'à nos oreilles, Bourges est devenu synonyme de désolation intellectuelle. Nous avons honte ! » (Lettre signée par 41 habitants de Bourges.)

« Messieurs, je lis dans « Le Monde » que Monsieur Bourges, Secrétaire d'Etat à l'Information, vient d'interdire « La Religieuse », et cela malgré le double vote favorable de la Commission de contrôle. Je suis écœuré. Je n'ai pas tellement l'habitude de me montrer violent, mais si vous n'insultez pas publiquement, en couverture de votre prochain numéro, cet individu avec les termes que sa conduite appelle, vous serez les derniers des lâches ! Avec toutes mes amitiés. » — Jean LEPIC, Toulouse.

En couverture, comme vous y allez ! Nos couvertures sont réservées aux gens que nous estimons.

Mais que dit l'abbé Lenfantin ?

Chers *Cahiers*, J'en ai les larmes aux yeux ! Comment ? On interdit « La Religieuse », on se déshonore de la sorte au nom de l'honneur des religieuses ! Je connais bien les religieuses. Je crois pouvoir savoir qu'elles tiennent moins à un fallacieux « honneur » qu'à la recherche de la Vérité. Est-on assez naïf en haut lieu (que de bassesses, mon Dieu !) pour croire qu'elles n'ont pas lu, à défaut de l'avoir vécu, le livre de Diderot ? Mes amis, j'ai toujours épousé la cause de la vérité, car c'est celle de Dieu. Heureusement, l'Etat n'est pas Dieu, puisqu'il s'arroge le droit d'interdire la Vérité, de la bafouer, de la fouler aux pieds. Oh, que je voudrais tenir M. Bourges dans le secret du confessionnal ! Je lui dirai, à lui, cet indigne serviteur d'un Etat totalitaire, ses quatre vérités. De tels hommes si bêtes que les bras en tombent, existent encore et nous gouvernent !

Je dis tout haut à M. Bourges et à ses maîtres qu'ils resteront dans la mémoire de l'Histoire au même titre que les juges de Flaubert et de Baudelaire : comme ces roquets impuissants qui s'attachent de toutes leurs dents aux basques de la Beauté ! Bien à vous, Abbé LENFANTIN.

« A mes amis des *Cahiers* à propos de l'interdiction de « La Religieuse » : Messieurs, — Il y a des noms prédestinés. Celui du sieur Bourges l'est. Prenez votre Larousse et lisez :

« Bourg » : gros village où l'on tient marché .

« Bourg pourri » : bourg anglais, dont les électeurs vendaient facilement leurs suffrages au candidat qui désirait se faire envoyer au parlement.

Bien entendu, le mot « parlement » n'a plus grand sens chez nous, mais la chose reste, et le marché, et la compromission, et le déshonneur.

Monsieur Bourges est vraiment un « pourri ». Je vous prie de croire que je pèse mes mots. » — Philippe CREUZEVAULT, Rennes.

« Messieurs, Je suis abonné aux *Cahiers* depuis le numéro 11 et, depuis, je n'ai jamais manqué un seul numéro. J'ai suivi en particulier, avec mes camarades, votre lutte en faveur du cinéma et de la politique des auteurs. Inutile donc de vous dire la honte que nous avons ressentie en apprenant le sort réservé au film de Jacques Rivette, honte qui ne saurait manquer de rejaillir sur l'ensemble du cinéma français. Voilà, je tenais à vous assurer de mon soutien et de celui de mes amis, et que je suis prêt, s'il le faut, à recueillir toutes les signatures que je pourrai en faveur d'une protestation.

Vive les *Cahiers*, vive le Cinéma, vive « La Religieuse » ! A bas Bourges et la valetaille ! » — Louis ROYET, Verdun.

« ... On dit que c'est après avoir reçu de nombreuses lettres de gens « bien pensants » que M. Bourges s'est cru autorisé à s'acharner sur ce film : je propose donc que votre journal appelle ses lecteurs à écrire au Secrétaire d'Etat pour manifester en masse leur désapprobation vis-à-vis de la décision prise et de la censure actuellement en vigueur. Ne nous laissons pas marcher sur les pieds par les esprits étroits et sectaires. Démocratiquement et cinématographiquement vôtre, — Jacques-Yves DAMIAN, Châteauroux. »

P.S. Proposer aux Ciné-Clubs l'organisation de débats sur la censure et faire voter pendant les séances des résolutions contre la Censure et la décision de Yvon Bourges.

Il nous reste à appeler tous nos lecteurs, et tous les gens qu'ils pourront toucher, à lutter contre une décision qui, en dehors de l'admirable film de Rivette, brime tout simplement la liberté d'expression et, comme telle, constitue un scandaleux fait politique. Amis des Cahiers, *cette affaire dépasse évidemment le cadre du Cahier des lecteurs : faites donc part de votre indignation, plutôt qu'à nous-mêmes, à M. Yvon Bourges, Secrétaire d'Etat à l'Information, 69 rue de Varenne, Paris, et signez massivement le manifeste des 1789 (qui doit être celui des 1.789.000) mis en circulation par Georges de Beauregard.*

« M. Rivette, le journaliste (!) d'Europe I qui vous a confronté l'autre jour à M. Frédéric-Dupont n'a pas été aussi sourcilleux lors des propos tenus par Noël-Noël (à propos, vous connaissez?), celui-ci faisant l'éloge de la censure, flétrissant les cinéastes pourris et rendant grâce au Très-Haut qui venait de lui accorder une audience et devrait, dit-il, lui confier la direction d'un ministère du Cinéma. Noël-Noël se plaignant de ne plus faire de films, alors que son esprit est si fin, si spirituel, ne dédaignant pas la bonne gaudriole saine et française, flétrissant l'érotisme de certains metteurs en scène pervertis. A la suite de cette homélie, j'ai écrit à Europe I pour exprimer mon indignation. Allons-nous devenir une Espagne, un Portugal ? »... — Marcel LAMAZEROLLES, 29, rue des Tanneurs, La Rochefoucauld.

Par ailleurs, Jacques Rivette remercie ici, ne pouvant répondre à chacune des personnes qui lui ont écrit, tous ceux qui lui ont exprimé leur solidarité. — Jean-André FIESCHI.

J'aurais aimé pouvoir comme d'habitude consacrer cette rubrique aux meilleurs ou pires extraits de presse rencontrés au cours du mois. La décision d'un fonctionnaire en a décidé autrement en braquant notre attention sur l'importance d'un seul événement qui a éclipsé tous les autres.
Tout soudain s'est en effet effacé l'après-midi du 1er avril 1966 devant ceci que nous lisions dans *Le Monde:*
« Bien que la commission de contrôle ait donné à deux reprises un avis favorable à une large majorité, M. Bourges, secrétaire d'Etat à l'information, vient d'interdire le film Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot, *tant en ce qui concerne l'exportation que la distribution en France. L'interdiction est, à ces deux égards, justifiée au secrétariat d'Etat à l'information en ces termes :*
« Cette décision est motivée par le fait que ce film est de nature, en raison du comportement de quelques personnages, comme de certaines situations, ainsi que de l'audience et de la portée spécifiques d'un film commercialement distribué, à heurter gravement les sentiments et les consciences d'une très large partie de la population.
« Ces considérations sont également valables à l'extérieur, particulièrement dans certains pays étrangers où cette production est susceptible de porter atteinte à la réputation ou à l'autorité de collectivités dont beaucoup s'attachent à une œuvre qui participe au rayonnement culturel ou humanitaire de la France. »

Hélas! cela n'avait rien d'un poisson d'avril et nous n'avions, ce soir-là, pas du tout l'impression d'être libres en descendant la rue Marbeuf. Ou plutôt, nous n'avions jamais eu l'occasion d'éprouver ainsi notre liberté si, comme le disait Sartre : « Nous n'avons jamais été aussi libres que sous l'occupation allemande. » Comme le dit d'ailleurs aussi Rivette, justement dans *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot,* que nous sommes quelques-uns à avoir eu le privilège — qui ne devrait pas en être un — d'admirer (l'interdiction prolongeant même curieusement le film puisque la vie donne ainsi à éprouver grâce à lui cela même qu'il dit en termes artistiques). Comme le disait également Godard le lendemain dans *Le Monde :*

Le candidat U.N.R. à la présidence de la république avait déclaré il y a quelques mois à Michel Droit, en face de vingt millions de Français : « J'ai supprimé la censure de M. Gazier et je ne l'ai pas rétablie. » En interdisant aujourd'hui l'adaptation filmée de l'un des plus célèbres classiques de la liberté, son secrétaire à l'information, Yvon Bourges, fait donc mentir son illustre employeur.
Pour ma part, je lui suis reconnaissant. En effet, pendant Munich et Dantzig, je jouais aux billes. Pendant Auschwitz, le Vercors et Hiroshima, j'étrennais mes premiers pantalons longs. Pendant Sakiet et la Casbah, je connaissais mes premières aventures féminines. Bref, en tant que débutant intellectuel, j'étais d'autant plus à la traîne que j'étais également débutant cinéaste. Je ne connaissais donc le fascisme que dans les livres.
« Ils ont emmené Danielle ». « Ils ont arrêté Pierre. » « Ils vont fusiller Etienne. » Toutes ces phrases-types de la Résistance et de la Gestapo, elles m'atteignaient certes de plus en plus fort, mais jamais dans ma chair et dans mon sang, puisque j'avais eu la chance d'être né trop tard. Hier, brusquement, tout a changé : « Ils ont arrêté Suzanne. » « Si. La police est venue chez Georges et au laboratoire. Ils ont saisi les copies. »
« Merci, Yvon Bourges, de m'avoir fait voir en face le vrai visage de l'intolérance actuelle. Sartre disait que la liberté d'expression se trouve là où la cernent les cars de police. Heureusement, il y en a de plus en plus. »
Tel était ce qui nous frappait, nous, dans cette sordide aventure et que Godard, une fois de plus, traduisait dans les termes les plus propres. Mais il y avait aussi l'aspect ubuesque de la chose que soulignait Chabrol dans *Paris-presse :*

C'est une décision bien naturelle, mais insuffisante! Il faut les arrêter tous, les acteurs, le producteur, le metteur en scène, et les fourrer tous en prison!
Depuis longtemps je répète qu'il faut descendre dans la rue. Pensez à la tête des gens de la commission de censure qui, par deux fois, ont approuvé la sortie du film... Ils risquent de passer pour des clowns. D'ailleurs, les censeurs, il faut les mettre au couvent. Je croyais qu'il y avait des limites à la pruderie, je me trompais!
Dans son bel article du *Monde,* Baroncelli demandait que l'on écrivît au Secrétariat d'Etat à l'information (69, rue de Varenne) et ensuite dans *le Nouvel Observateur* du 6 avril Jean-Luc Godard écrivait une lettre ouverte à son ministre, à notre ministre de la *Kultur:*

Votre patron avait raison. Tout se passe à un niveau « vulgaire et subalterne ». Je pense qu'il songeait aux princes qui nous gouvernent en déclarant ça. Heureusement pour nous, puisque nous sommes des intellectuels, vous, Diderot et moi, le dialogue peut s'engager à un échelon supérieur. Je ne suis pas tellement sûr d'ailleurs, cher André Malraux, que vous compreniez quelque chose à cette lettre. Mais comme vous êtes le seul gaulliste

que je connaisse, il faut bien que ma colère tombe sur vous.
Et après tout, ça tombe bien. Etant cinéaste comme d'autres sont juifs ou noirs, je commençais à en avoir marre d'aller chaque fois vous voir et de vous demander d'intercéder auprès de vos amis Roger Frey et Georges Pompidou pour obtenir la grâce d'un film condamné à mort par la censure, cette gestapo de l'esprit. Mais Dieu du ciel, je ne pensais vraiment pas devoir le faire pour votre frère, Diderot, un journaliste et un écrivain comme vous, et sa « Religieuse », ma sœur, c'est-à-dire un citoyen français qui prie simplement notre Père de protéger son indépendance.
Aveugle que j'étais ! J'aurais dû me souvenir de la lettre pour laquelle Denis avait été mis à la Bastille. Heureusement, cette fois, que votre refus de me recevoir et de faire le mort au téléphone m'a ouvert les yeux. Ce que j'avais pris chez vous pour du courage ou de l'intelligence lorsque vous avez sauvé ma Femme mariée *de la hache de Peyrefitte, je comprends enfin ce que c'était, maintenant que vous acceptez d'un cœur léger l'interdiction d'une œuvre où vous aviez pourtant appris le sens exact de ces deux notions inséparables : la générosité et la résistance. Je comprends enfin que c'était tout simplement de la lâcheté. Et surtout ne me parlez pas de l'Espagne, de Budapest ou d'Auschwitz. Tout se passe à un niveau subalterne, on vous l'a déjà dit. Et je vous le précise : celui de la peur.*
Si ce n'était prodigieusement sinistre, ce serait prodigieusement beau et émouvant de voir un ministre U.N.R. de 1966 *avoir peur d'un esprit encyclopédique de* 1789.
Et je suis sûr maintenant, cher André Malraux, que vous ne comprendrez définitivement rien à cette lettre où je vous parle pour la dernière fois, submergé de haine. Pas davantage vous ne comprendrez pourquoi dorénavant j'aurai peur aussi de vous serrer la main, même en silence. Oh ! ce n'est pas que vos mains ressemblent à celles sur qui ne s'effaceront jamais le sang de Charonne et de Ben Barka. Absolument pas. Vous avez les mains pures comme le kantisme. Mais il n'a plus de mains, disait Péguy. Aveugle donc, et sans mains, juste les pieds pour fuir la réalité, lâche en un mot, ou peut-être tout bonnement faible, vieux et fatigué, ce qui revient au même. Rien d'étonnant à ce que vous ne reconnaissiez plus ma voix quand je vous parle, à propos de l'interdiction de Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot, *d'assassinat. Non. Rien d'étonnant dans cette lâcheté profonde. Vous faites l'autruche avec vos mémoires intérieurs. Comment donc pourriez-vous m'entendre, André Malraux, moi qui vous téléphone de l'extérieur, d'un pays lointain, la France libre.*

Cette lettre était lue et approuvée par François Truffaut qui, par hasard sans doute, mais par un bien curieux hasard tout de même, se trouvait à Londres, « *loin de Paris* » dit Godard, où il tournait *Fahrenheit* 451, « *température à laquelle brûlent les livres* ».

Ainsi tous les rédacteurs des *Cahiers* se seraient bien passés de faire à la faveur de cette Affaire l'épreuve de leur proximité dans l'aliénation d'une part et la liberté d'autre part, celle aussi d'une phrase de Charles Péguy écrite dans « Notre Jeunesse », ce beau livre sur une autre Affaire :

« *Nos cahiers sont devenus, non point par le hasard, mais ils se sont constitués par une lente élaboration, par de puissantes, par de secrètes affinités, par une sorte de longue évaporation de la politique, comme une compagnie parfaitement libre d'hommes qui tous croient à quelque chose, à commencer par la typographie, qui est un des plus beaux art et métier.* »

Autre Affaire, autres Cahiers. Mais n'y a-t-il pas dans tout cela quelque chose, hélas ! de profondément analogue ? Et Péguy n'en parlait-il pas qui écrivait aussi :

« *Les partis politiques, les partis parlementaires, tous les partis politiques ne peuvent tenir aucun propos que dans le langage politique, parlementaire, ils ne peuvent engager, soutenir aucune action que sur le terrain, sur le plan politique, parlementaire.* (...)

De tout ce que nous faisons, de tout ce qui fait la vie et la force d'un peuple, de nos actes et de nos œuvres, de nos opérations et de nos conduites, de nos âmes et de nos vies ils effectuent incessamment, automatiquement, presque innocemment une traduction en langage politique, parlementaire. Ainsi ils n'y entendent, ils n'y comprennent rien, et ils empêchent les autres d'y rien comprendre. Ils nous déforment, ils nous dénaturent incessamment et en eux-mêmes dans leur propre imagination et auprès de ceux qui les suivent, de ceux qui en sont, dans les imaginations de ceux qui les suivent. Tout ce que nous disons, tout ce que nous faisons, ils le traduisent, ils le trahissent. Traducunt. Tradunt. »

C'est ce qui vient d'arriver à un film de Jacques Rivette qui traduit, lui, sans rien trahir et en avertit même le spectateur par une phrase de Bourdaloue mise en exergue du film. Bourdaloue, jésuite, orateur et homme libre né à Bourges (!) en 1632 ! — Jacques BONTEMPS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Les Chevaux de feu (Serguei Paradjanov)	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Les Amoureux (Mai Zetterling)	★★★	●	★★★	★★	★★★	★★	★★	★★	★★★	★
Marie Soleil (Antoine Bourseiller)	●	●	★★★★	★	★★	★★★★	★★★	★★	★★★	★
Bunny Lake a disparu (Otto Preminger)	★★	★★	●	★★★	★★★	★★★	★★	★	●	★
Le Cher Disparu (Tony Richardson)	★★★	★★★★	●	★★★		★★	●	★	●	★★
Les Diamants de la nuit (Jan Nemec)	●	★★★★	●	★★★★	★★★	★★	●	●	●	★★★
The Americanization of Emily (Arthur Hiller)		★★★	★★			★	★	★	★	★★
Nouveau Journal (Claude Autant-Lara)			★	●	★	★	★★		★★★	★★
L'Espion qui venait du froid (Martin Ritt)	★	★	★	★★	★	★	★	★★	★	●
L'Or et le plomb (Alain Cuniot)		★★	●	★	★★	●	★	●	★	★★
The Bedford Incident (James B. Harris)		●	★		★		★		★	
Sept hommes en or (Marco Vicario)		★★★	●	●	★★	●	●		●	★
Pour une poignée de dollars (Sergio Leone)	●	★★	●			★	●		●	
Les Héros de Télémark (Anthony Mann)	★★	★	●	★	●	●	●	●	●	●
La Corruption (Mauro Bolognini)	●	★	●	●	★			●	●	
Monnaie de singe (Yves Robert)			●	●	●	●	●	●	●	★★
Un monde nouveau (Vittorio De Sica)	★		●	●		●	●		●	
Morituri (Bernard Wicki)	●	★	●		●	●	●	●	●	●
L'Homme du Minnesota (Sergio Carbuccio)			●					●	●	
Quand parle la poudre (Lesley Selander)			●					●	●	
Rancho Bravo (Andrew V. McLaglen)			●					●	●	
Les Danseuses du désir (Renzo Russo)			●				●	●	●	
Les Insaisissables (V. Tchebotariev)			●	●				●	●	
007 espionnage à Tanger (Gregg Tallas)			●	●				●	●	
Le Caïd de Champignol (Jean Bastia)			●				●	●	●	
Du rififi à Paname (Denys de La Patellière)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●

petit journal du cinéma



Le Père Noël a les yeux bleus

Tel est le titre du second film de Jean Eustache (à droite sur notre photo, dirigeant Jean-Pierre Léaud). C'est un court long métrage plutôt qu'un long court que ce moyen métrage très au-dessus de la moyenne qui représentera cette année la France à la Semaine de la Critique cannoise. Filmant en images et sons très directs les garçons et les filles de Narbonne, Eustache a bâti une œuvre belle sans artifices, grave sans apitoiement et, secondé par un bouleversant Jean-Pierre Léaud, il met une bonne longueur au moins dans la vue pourtant perçante de Milos Forman, celle qui sépare peut-être la justesse de la vérité. — J. B.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Paquet Selznick à la TV

L'un des derniers blocs de productions indépendantes américaines à avoir échappé au dévorant petit écran vient d'être mis à la disposition de la télévision. Il s'agit de vingt-six films produits par David O. Selznick, que ses héritiers viennent de vendre à American Broadcasting Corporation (ABC) pour plusieurs millions de dollars. Contrairement à la façon dont Samuel Goldwyn avait procédé, la succession Selznick (principalement la veuve, Jennifer Jones) a carrément vendu les négatifs à la chaîne de TV. Le « paquet Selznick » comprend quelques-uns des plus beaux Cukor, Vidor, Hitchcock et Dieterle, tels « Dinner At Eight », « A Farewell to Arms », « Notorious », et « Portrait of Jenny ». — A. M.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Lettre de Bucarest

La production nationale — 12 films par an — s'efforce de satisfaire un public dont le talent a été formé depuis des années par les plus mauvais films français, américains et russes. Ici, on connait Borderie et Grangier, mais on ignore Godard et Truffaut. Dans ces conditions Sauken apparait comme une exception.

Quarante ans, trois films — personne n'a vu les deux premiers — le troisième « Méandres » sort juste du laboratoire.

C'est un film très intéressant, tout à fait original et qui, bien que très classique de forme, se rattache aux recherches de Skolimovski, Straub, etc.

Une femme a renoncé à un homme qu'elle aime pour un mari plus âgé, plus riche, plus stable. Cependant elle le rencontre de loin en loin au cours des années. Le film développe l'histoire de ces rencontres. Ils ne sont plus amants, ils sont complices d'un choix initial qui a tout gâché. Entre eux, aucun malentendu. Lui, ne court pas comme le Piccoli du « Mépris » après des mots qui pourraient miraculeusement rétablir un plan de communication, car entre eux ce plan existe, et ils cherchent plutôt à le briser, pour que le renoncement apparaisse moins cruel. S'ils pouvaient perdre un peu de leur lucidité au profit d'un malentendu, la femme se sentirait moins responsable, donc moins coupable et lui moins complice, de sorte que leur langage est la recherche d'un malentendu et il devient dérisoire, pour la raison inverse de celle qui le rend tel entre Piccoli et Bardot. Ici, c'est exprès qu'ils parlent à côté, qu'ils parlent inutile, jusqu'au point où, ne pouvant plus supporter le tragique de cette inutilité, l'homme ne peut plus parler. Alors il souffle dans une trompette d'enfant pendant trois minutes.

Ici l'absurdité du langage renvoie à l'absurdité des choix. Le film se développe en très longs plans qui s'entremêlent en un présent-passé et un passé-présent.

« Méandres » sera présenté au Festival du Jeune Cinéma d'Hyères fin avril. — J. V.

Le Peer Gynt du Wisconsin

Le délai entre la fin du montage et la sortie d'un film est normalement aussi bref que possible : trois mois, six mois, un an au plus. Que dire d'un film pour lequel ce délai est d'un quart de siècle ? David Bradley, l'un des véritables cinéphiles d'Hollywood, possesseur d'une cinémathèque privée hors de pair et de l'une des rares collections complètes des « Cahiers » en Californie, tourna un « Peer Gynt » en 1941 avec, dans le rôle-titre, un Charlton Heston de 17 ans. Le tournage muet eut lieu dans le nord du Wisconsin, région aux paysages et au folklore quasi norvégiens (les séquences d'Arabie furent tournées au bord du lac Michigan), mais se transforma en une course entre Bradley et le bureau d'appel de l'armée. La U.S. Army sortit gagnante et Bradley se trouva conscrit quelques semaines trop tôt. Après la guerre, Bradley et Heston commencèrent des carrières séparées, mais à deux occasions parallèles, faisant ensemble un « Macbeth » et un « Julius Caesar » (1950). Mais leur premier film, aux accents eisensteiniens, dut rester dans les caves jusqu'à l'année dernière, faute des capitaux nécessaires. — A. M.



Charlton Heston (âge de dix-sept ans) dans « Peer Gynt » de David Bradley.

● ●

L'Or télévisionnaire

Les luttes que les talents créateurs entreprennent pour obtenir leur juste part de la corne d'abondance de la télévision ou pour se faire respecter par les maitres de l'insatiable petit écran continuent à occuper l'avant-scène américaine. Après le procès perdu par Otto Preminger au sujet du passage à la TV d' « Anatomy of a Murder » avec insertions-réclames (voir nº 174) et le match nul de George Stevens à propos d' « A Place In The Sun », c'est maintenant les scénaristes qui s'adressent aux cours pour obtenir justice. La Writers Guild of America (WGA) vient d'entamer procès contre les Artistes Associés et dix-huit autres compagnies de production (y compris diverses firmes des frères Mirisch, Stanley Kramer et Harold Hecht). La querelle est centrée sur un paragraphe du contrat entre la WGA et l'association patronale stipulant que les scénaristes de films passant à la TV après leur exploitation en salles doivent être payés une seconde fois (à peu près 2 % des recettes supplémentaires de la TV). Les Artistes Associés n'étaient pas signataires du contrat entre les scénaristes et les producteurs et ont refusé de verser des cachets supplémentaires aux scénaristes de treize films vendus à la TV récemment. Parmi les treize, citons « Judgment at Nuremberg », « One, Two, Three », « The Best Man » et « Birdman of Alcatraz ». — A. M.

Film-stop praguois

Passer par Prague en ce moment, c'est un peu trop voler au secours de la victoire, être juste dans le vent, au risque d'oublier qu'on fait aussi bien à Varsovie (Skolimovski) et Budapest (Gaal et Szabo). Mais c'est la chance de voir le film d'Evald Schorm toujours inédit, « Le Courage quotidien », de rattraper un ou deux films qu'on a terriblement envie de connaître. Et de revoir Schorm lui-même, cet étonnant Pierrot lunaire, le seul que je me plais à mettre au même niveau que les trois auteurs déjà cités.

Schorm se veut surtout auteur de documentaires, il y trouve un contact plus direct avec ses semblables. Son dernier travail en ce domaine, postérieur à son grand film, est un montage sur les malades d'un hôpital, sur leurs pensées, une continuelle interférence entre des phrases vécues, cueillies auprès des intéressés, et les propres réflexions de l'auteur. Schorm se fait très humble, essaie de comprendre un état d'esprit, et par une analyse de texte très serrée nous invite à méditer sur la vie et la mort. Ici le cinéma direct est en liberté. Schorm, plus qu'aucun de ses collègues tchèques, et je pense d'abord à Jires, Forman, Chytilova, a intégré parfaitement l'esprit du direct, le contact plus étroit qu'il permet avec autrui, à sa propre vision du monde qu'il ne sacrifie pas aux seuls prestiges d'une technique nouvelle, aussi libératrice soit-elle.

« Le Courage quotidien » (« Kazdy den odvahu »), c'est d'abord le courage de Schorm et de son scénariste Antonin Masa, collaborateur fidèle qui le quitte après ce film pour devenir metteur en scène. Un prégénérique sur un hall d'usine est accompagné d'une citation de Kafka qui donne le ton du film. Et puis le film, remise en question morale de toute une époque et de certaines attitudes. Jarda (Jan Kacer, acteur inconnu) est instituteur politique auprès de la jeunesse de l'usine. Il joue un peu ce rôle de curé de choc que Truffaut se plaisait malicieusement à discerner chez certains activistes du parti. Jarda est un pur, il croit, les signes d'un dégel imminent ne l'ont pas touché dans ses convictions. Il a une petite amie, Vera (Hana Brejchova, celle des « Amours d'une blonde », qui joue admirablement la première scène d'amour, après le générique), décoratrice-étalagiste. Il éprouve un malaise, essaie de clarifier ce malaise avec Vera, en vain. On le met en boîte autour de lui, lors d'une représentation théâtrale à l'usine par les jeunes. Il ne comprend toujours pas, il est coupé du monde réel, prisonnier de son intégrité. Aux dernières images le malaise n'a fait que croître. Vera le quitte, incapable de le suivre dans ses problèmes intérieurs. Il s'affale, et le commentaire dit laconiquement : « Un jour Jarda se retrouva les quatre fers en l'air et soudain la lumière jaillit en lui. » Aucun film, tchèque, américain, anglais, ne peut se réclamer aussi authentiquement de Kafka que celui de Schorm. Il s'agit d'une parenté spirituelle, d'un absurde vécu comme on respire, sans apprêt, sans chichi technique, parenté qui a son équivalent stylistique dans un certain humour à froid, l'art du raccourci, le détail incisif. Schorm ne « fait » pas du cinéma. Il nous livre ce qu'il a sur le cœur avec tout ce qu'il sait de la technique cinématographique. Sans jouer les prophètes, à une autre époque il n'aurait probablement pu faire de films Ses films eux-mêmes sont difficiles, presque trop denses, passionnés.



Hana Brejchova dans « Le Courage quotidien » d'Evald Schorm.

De Milos Forman, je vois un moyen métrage : « Le Concours » (Konhurs », 1963), brillant exercice de style, trop habile en un sens, je dirai pourquoi, sur un concours de chanteurs yé-yé qui vont auditionner au Semafor, le théâtre de variétés bien connu de Prague. Forman nous fait une démonstration de cinéma direct (ou vérité, au choix), mais sans bavure, sans balbutiement, tourné au rythme même des jeunes qu'on voit se démener sur l'écran. On devine bien que pour ces jeunes, percer à la radio ou à la télévision avec des chansons tchèques ou américaines, c'est la promesse d'une vie plus facile, la fausse résolution des vrais problèmes. On admire, entre autres, une grande fille qui chante en tchèque, puis s'apprête à chanter en anglais, quand tout à coup elle « laisse tomber » et quitte l'auditorium, comme ça. Forman a effectivement introduit deux ou trois professionnels parmi les yé-yés en transe et en instance d'admission, dont la très belle Vera Kresadlova, femme du metteur en scène. On en veut presque à Forman du mauvais tour qu'il nous a joué, de récupérer ainsi son histoire au tournant, de retomber finalement sur ses deux jambes. De n'avoir pas été jusqu'au bout. L. Ms.

Ce petit journal a été rédigé par Charles L. Bitsch, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Jean Eustache, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe, Axel Madsen, Louis Marcorelles, Claude Ollier et José Varéla.

* * * * * * * * * * *

Aldrich mal-aimé

Le nouvel Aldrich, « Dirty Dozen », a été retardé de plusieurs semaines du fait que les acteurs prévus se désistent aussitôt qu'ils lisent le script. Jack Palance a été le premier à refuser de jouer un rôle de raciste anti-noir. Depuis, John Cassavetes essaie aussi de faire annuler son contrat d'acteur pour le film. Le tournage devait commencer au début d'avril. — A. M.

* * * * * * * * * * *

Rencontre avec Mai Zetterling

Cahiers Votre passage subit à la mise en scène, vous qui étiez actrice, nous semble...

Mai Zetterling Rien ne surgit du néant. Il y avait dix ans que je rêvais de devenir réalisatrice, mais je n'avais pas assez confiance, et je ne pensais pas avoir assez de force. Etre comédienne ne m'a jamais suffit. J'ai toujours pensé que j'avais en moi quelque chose qui me permettrait, non seulement de recréer, mais de créer. Un artiste est quelqu'un qui crée et en ce sens, un comédien n'est pas tout à fait un artiste Il attend que quelqu'un lui téléphone pour lui dire : « On aimerait bien vous prendre pour telle pièce ou tel film. » Et l'acteur, neuf fois sur dix, n'aime justement pas tellement ce qu'on lui propose. Il n'a le choix, alors, qu'entre la compromission... et le refus. Parce que, à vingt ans, j'avais joué le rôle d'une petite fille de quinze ans dans « Le Canard sauvage » d'Ibsen, à Londres, on ne m'a plus proposé pendant longtemps que des rôles de petite fille... C'est le métier qui veut ça, et c'est un métier qui pose des problèmes pénibles pour ceux qui ont des idées précises sur les choses. L'idéal, évidemment, c'est de jouer le rôle qu'il faut, au moment où il faut, mais cela se produit si rarement...

Et puis, un matin, il y a dix ans, je me suis réveillée en me disant : c'est aujourd'hui que je dois me décider. Finies les compromissions, je ne fais plus que ce que j'ai envie de faire, si je ne m'y résous pas maintenant, alors je ne m'y résoudrai jamais.

J'ai parlé aussitôt à mon mari d'une idée de documentaire : un film sur la Laponie dans « The Artic Circle ». Il a bien ri. Il a cru que j'avais bu. Il faut dire que l'époque s'y prêtait : c'était Noël. Alors je suis allée voir mon agent. Il a bien ri, lui aussi. Finalement il m'a paternellement tapé sur l'épaule en disant : vous savez, c'est si difficile !.. Bien sûr, c'est difficile, j'ai dit, mais c'est ça que je veux faire. Alors donnez-moi le nom de quelqu'un que je puisse aller voir. Tout ça m'a menée à la B.B.C. Là, ils étaient intéressés. Ils m'ont offert un peu d'argent pour aller là-bas, en me disant que la suite viendrait si j'en ramenais quelque chose de sortable. J'ai sauté sur l'occasion, et je me suis retrouvée en Laponie, où j'ai commencé à filmer.

Le même jour j'avais pris une autre décision. Je m'étais établie un petit plan quinquennal personnel : je me lançai dans



« Les Amoureux » : Gunnel Lindblom.

la mise en scène, mais si, au bout de cinq ans, je n'avais rien fait de bien, je laisserais tout tomber. Pendant ce temps aucune compromission. Evidemment, cela m'obligeait à sacrifier pas mal de choses, à ne plus gagner d'argent, et, qui pis est, à en dépenser — vu le coût du cinéma. Sur quatre documentaires que j'ai fait pour la B.B.C., quatre m'ont rapporté moins qu'ils ne m'avaient coûté. D'autant que je n'avais pas l'habitude de faire des calculs. Et faire du cinéma, quand on n'est pas rompu aux calculs, c'est catastrophique. Finalement, j'ai pris le parti de mettre carrément tout l'argent qui me restait dans un court métrage. Au moins, la situation était nette. Heureusement, ce film m'a valu le premier prix au festival de Venise. Mais l'argent qu'il m'a coûté, je ne le récupérerai jamais. Dans le domaine du court métrage, c'est là une opération irréalisable. Ensuite, j'ai eu l'idée du film de fiction que vous avez vu...

Cahiers Les documentaires que vous avez faits comportaient-ils des personnages ?

Mai Zetterling Non. Ils n'avaient rien à voir avec les travellogues. Ils décrivaient surtout les problèmes sociaux. Le problème, par exemple, en Laponie, est que les Suédois ont pris aux Lapons leurs terrains, y ont coupé les arbres et construit des barrages, ce qui rend la vie dure aux Lapons, et les soumet à certains déchirements. Car d'un côté, ils sont tentés par tout ce que peut représenter pour eux la Suède, avec son confort et son modernisme, mais de l'autre côté, ils ont absolument besoin de cette vie de nomades qui est leur forme de vie depuis des milliers d'années. Le choix est impossible. S'ils s'engagent comme travailleurs, ça ne dure qu'un hiver, car, le printemps revenu, les voilà repris par leur instinct, et ils partent. Oui, c'est une lutte déchirante qui se livre en eux, et dont ils ne sont pas près de trouver la solution.

J'ai également fait un film en Camargue, sur les gitans, à l'occasion d'un festival gitan. C'est un peuple que je connaissais déjà, puisque j'habite non loin de New Forest, en Angleterre, où il y a beaucoup de gitans, et où j'ai beaucoup d'amis. Dans mon film, j'essayais de dépasser l'image conventionnelle qu'on se fait ordinairement d'eux, et de montrer leurs problèmes, et leur profond amour de la liberté. Eux aussi sont nomades.

Mon troisième documentaire traitait de l'Islande. Un pays qui me fascine, et où règne ce qu'on pourrait appeler la démocratie « do it yourself ». Car tous, là-bas, travaillent pour le pays, et tous les gens se comprennent, et même les vieux et les jeunes se comprennent. C'est un pays qui a peu de main-d'œuvre. Aussi, lorsque, par exemple, le poisson est abondant, les enfants quittent l'école pour aller le ramasser. Ils ont également cinq mois de vacances pour aider à la moisson. A quelque point de vue qu'on se place, on voit que c'est un pays où les gens ne pensent pas à eux-mêmes, mais agissent d'abord en fonction de l'intérêt général. Cela me plaisait beaucoup et c'est pourquoi j'ai voulu le montrer à tout le monde.

Mon quatrième film était sur Stockholm, capitale d'un pays où règne l'Etat-providence, et qui fascine les Anglais. Entre autres. Mais je n'ai pas voulu en montrer que les bons côtés, j'ai aussi tenté de montrer le malaise qui naît de l'abondance.

Quant à ce court métrage qui m'a valu un prix, c'était un film antiguerre. J'ai des idées précises sur certaines choses, dont la guerre, et je pense que, si on crée quelque chose, il faut y mettre aussi ses opinions. Mon film, qui s'adresse surtout aux jeunes, était une petite allégorie très simple, jouée par deux petits garçons. Ça se passait à Londres, mais aurait pu se dérouler n'importe où. Ça dure quinze minutes et c'est sans dialogues.



« Les Amoureux » : Harriet Anderson, Gunnel Lindblom et Gio Petré

Cahiers C'était votre premier pas dans le film de fiction.

Mai Zetterling Oui. C'était mon idée, mon histoire, ce que j'avais toujours voulu faire. Et je ressentais ce film, comme j'avais ressenti mes documentaires, mais en même temps, je me disais que ces petits films constituaient pour moi une bonne école, car j'avais beaucoup à apprendre en ce qui concerne le cinéma. Et, puisque tout le monde doit bien faire des fautes, mieux valait que je fasse les miennes dans un court que dans un long film.

Cahiers Dans votre long métrage « Les Amoureux », le scénario a dû être, à l'origine, un très gros travail.

Mai Zetterling Oh oui ! Le livre dont il est tiré fait sept volumes et trois mille pages. Quand on a su que j'allais adapter ça, on m'a cru folle. D'autres avaient essayé, mais ils avaient renoncé. Il y avait tellement de matière ! Deux ou trois metteurs en scène pourraient tirer de ce livre deux ou trois films complètement différents, tant il y a de choses. Enfin, j'ai fait mon choix, et commencé à élaguer. Ce fut dur. Un an de travail. Il me restait peu de temps pour tourner. Autre difficulté : 70 % du film devait se faire en extérieurs. Et dans des tas de lieux. Ça faisaient des déménagements énormes... J'ai dû m'organiser, me discipliner, très sévèrement, trop, sans doute. Mais je tâchais de tout prévoir au mieux, et je faisais des croquis de chaque plan, avec les positions de la caméra et tout, et cela m'intéressait beaucoup, comme tout le côté technique du cinéma. Mais c'est seulement quand j'eus repéré tous les lieux de tournage que je sus exactement quel rapport d'équilibre il y aurait entre extérieurs et intérieurs, les présents et les flashbacks, etc. Ce que je regrette : c'est la rigidité que m'ont imposée les conditions de temps et de tournage. Il restait bien peu de place, bien peu de jeu.

Cahiers Vous avez dû tourner davantage de scènes qu'on en voit à l'écran.

Mai Zetterling Environ vingt minutes. Malgré cela, je pense que le film est encore trop long d'un quart d'heure. Car mon producteur me freinait : mais il ne faut pas couper ça !... Je répondais : A sucrer !... Le malheur est que j'ai trop concédé : j'aurais dû sucrer davantage.

Cahiers Comment avez-vous collaboré avec Sven Nykvist, votre opérateur, qui a lui-même une très forte personnalité ?

Mai Zetterling Tout ce qu'il fait avec la lumière est merveilleux. C'est sa passion. Mais le mouvement ne l'intéresse pas. Il a quand même fait ce que je lui ai demandé. Et d'autant plus volontiers qu'il savait mon goût pour la technique. Quant au côté collaboration... Je crois qu'un film doit être la chose d'une seule personne. Si c'était possible, j'aimerais tout faire moi-même. Ce peut être là un défaut, ce peut être une qualité... en tout cas je suis une maniaque de la perfection, et je veux tout savoir de ce qui se fait, jusqu'aux boutons de robes inclus.



Lissi Alandh dans « Les Amoureux » de Mai Zetterling.

Cahiers Le fait d'avoir été comédienne vous donne-t-il un point de vue particulier pour la mise en scène ?

Mai Zetterling Je crois que cela m'aide car je connais les problèmes du comédien. Lorsqu'on n'a jamais joué, on ne se rend pas compte. Les comédiens sont très sensibles. Par exemple, lorsque je dois les reprendre pour certains défauts, je fais toujours cela dans un coin, de façon à ce que personne d'autre ne puisse entendre.

Cahiers Il semble que toutes les séquences, dans votre film, s'ordonnent à partir d'un certain lieu, qui sert de centre. Avez-vous pris cela au livre ?

Mai Zetterling Oui, mais j'ai dû aussi réorganiser complètement les choses. Ainsi, l'un des volumes du roman se dé-

roule entièrement dans l'hôpital — mais il ne traite que de l'une des filles. Dans les volumes 4 et 5, il est aussi question, à propos d'une autre fille, de l'hôpital. J'ai donc organisé le scénario de façon à avoir un thème, un lieu commun aux trois filles. Cela constitue un point central à partir duquel tout le reste rayonne. Ce qui n'est pas le cas du livre. Et j'estime que dans un film, il faut un point de démarrage à partir duquel on peut développer.

Cahiers Il vous fallait une structure dramatique, plutôt qu'une structure romanesque.

Mai Zetterling Oui, mais dans le livre, tout est très flou, très vague. La romancière a travaillé de façon plutôt instinctive, et c'est aussi ce qui rendait son livre si difficile à adapter.

Cahiers Avez-vous rejeté de propos délibéré les conventions de temps et d'espace ?

Mai Zetterling Oui. Un livre et un film sont deux mondes totalement différents. A mon avis, il vaut mieux ne pas adapter de livre, mais si on le fait, il faut dramatiser le temps. Ce qui est déjà une clarification.

Et c'est pour clarifier que j'ai utilisé les flashbacks. Ils existent bien dans le livre, mais ils sont épars. Je les ai groupés, pour qu'on comprenne mieux aussi leurs différences. Grosso modo : l'une est positive, l'autre négative, et la troisième passe la journée comme elle peut. Elle mange des bonbons. Elle a mal au ventre. Mais le lendemain elle se gave encore de bonbons car elle a complètement oublié ce qui s'est passé la veille. Il était préférable de grouper les périodes de leurs vies, si on voulait bien saisir qui elles étaient. Mais, même lorsqu'on élague et adapte beaucoup, on est toujours un peu esclave du livre dont on part, et ce n'est pas une bonne chose.

Cahiers Peut-être était-il préférable, pour votre premier film, que vous partiez d'un livre. Sans que ce soit pour autant une compromission, cela vous rendait tout de même les choses plus faciles.

Mai Zetterling Oui. Je pensais que ce livre valait la peine d'être filmé, j'avais très envie de le faire, et en même temps je me sentais plus sûre de moi que si j'avais débuté avec un scénario personnel. Pour mon premier film, j'avais besoin, non de me sentir en sûreté, car on ne l'est jamais dans le cinéma, et surtout pas avec ce genre de film, mais d'avoir une base. Et il était aussi plus facile de trouver un producteur, en partant d'une œuvre connue et, en Suède, déjà classique. Maintenant, avec mon deuxième film, je puis partir d'un scénario que j'ai écrit.

Cahiers Votre film semble être une anthologie de tous les thèmes du cinéma suédois...

Mai Zetterling On a fait en effet la comparaison avec Bergman et « Sourires d'une nuit d'été ». Je ne suis pas très d'accord, mais, par ailleurs, j'admire beaucoup Bergman. Il est exact que nous avons choisi la même période : 1920. — Or, Bergman est fasciné par cette période —, et les mêmes acteurs, mais question d'acteurs, on n'a pas tellement le choix en Suède, et quant à la période, c'est celle où se situe le livre... Celui-ci par ailleurs



Naima Wifstrand, Ingrid Thulin et Jörgen Lindström dans « Långtan », le second Mai Zetterling

analyse une gamme énorme de problèmes et de sentiments, et il était inévitable que je retombe sur certaines choses dont Bergman, ou d'autres, ont déjà parlé. En tout cas, il est certain que mon film, ne serait-ce qu'en raison du roman dont il est tiré, est extrêmement suédois. Que vouliez-vous qu'il fût ?

Cahiers Les films suédois sont souvent fondés sur la femme. Pensez-vous que vous avez abordé ce sujet avec un point de vue différent des autres ?

Mai Zetterling Je crois que oui, car je suis une femme, et les femmes sont biologiquement différentes des hommes. En plus, la Suède étant le pays des femmes, et où elles sont très libres, j'ai eu des facilités pour faire mon film, qu'une femme n'aurait pas eu en France, ou en Angleterre ou en d'autres pays d'hommes. Disons qu'en Suède, à peu près la moitié des films traitent des femmes. En Angleterre, il y en a beaucoup moins. Où sont les femmes en Angleterre ? On n'y trouve pratiquement que des officiers de marine.

Cela dit, étant donné les différences entre hommes et femmes, il est évident et il est normal que j'aie un point de vue autre que celui des hommes. Mais je ne veux pas dire que les problèmes des hommes ne m'intéressent pas: mon prochain film traitera justement des problèmes d'un homme, sa révolte et sa recherche de la liberté.

Il faut aussi voir les différences là où elles sont. On dit par exemple : c'est le film d'une introvertie. Peut-être. Mais c'est que tous les Suédois sont introvertis. Et je signale aussi que je n'ai pas en tous les domaines ce qu'on appelle des vues « féministes » : ainsi je souhaite que les femmes, au fur et à mesure qu'elles obtiendront davantage de libertés, se montrent plus tolérantes que les hommes, mais je crois que, tout compte fait, les hommes sont au fond plus tolérants que les femmes.

Cahiers Avez-vous rencontré des difficultés en Suède en ce qui concerne le sujet du film ?

Mai Zetterling Non aucune. Il y a quinze ans, quand le livre est sorti, la scène de l'église a soulevé des remous, mais j'ai tenu à la conserver, car elle s'élève contre l'hypocrisie en général, et particulièrement dans le mariage. Vous échangez des serments devant Dieu, ou vous ne le faites pas. Mais si vous croyez à Dieu et que vous échangez des serments devant lui, il faut les tenir.

Mais je comprends bien qu'en France on ne tolère pas des choses de ce genre. Chez nous, où l'église n'existe pratiquement plus, nous pouvons montrer les choses dans leur totalité, aussi bien leur bon que leur mauvais côté, car il y a de bons et de mauvais côtés en tout, et même dans l'église. Il est évident que ce ne peut être le point de vue d'un pays où l'Eglise est importante. Alors, pour moi, je fais des films en fonction de mon pays, et je ne peux que souhaiter qu'ils satisfassent aussi les autres pays.

Cahiers Le film a-t-il eu de bonnes critiques en Suède ?

Mai Zetterling Très bonnes. Presque trop, dans la mesure où personne ne s'attend à ce que 100 % des gens soient d'accord avec vous. Et il ne faut pas que tout le monde soit d'accord. Il faut qu'il y ait des différences, et les oppositions sont saines. En plus, si vous traitez un sujet qui touche les gens affectivement, qui met le doigt sur leurs vices ou leur hypocrisie, vous obtenez des réactions étonnantes et passionnantes, au sujet de choses auxquelles ils pensent souvent mais dont ils ne parlent jamais.

Cahiers Votre film est techniquement très élaboré.

Mai Zetterling Sans doute, mais... Je cherche sûrement une forme nouvelle, mais la seule façon d'en trouver est de faire des films. J'espère trouver mieux plus tard, car celui-ci, je ne l'aime plus. Je le trouve naïf, et, même techniquement, il me déplait. Ce que je voudrais, c'est simplifier, clarifier, tout en gardant la structure des choses. Picasso, quand il dessine un visage, simplifie jusqu'à ce qu'il n'en reste plus que quelques traits significatifs. C'est à cela que doivent tendre tous les arts, y compris le cinéma, et c'est à quoi j'aimerais parvenir. Mais il y faut du temps. Je puis seulement espérer qu'un jour j'y arriverai.

Cahiers Que sera votre second film?

Mai Zetterling Rien n'est encore clair, même pour moi. Et il est trop difficile de parler d'une chose qu'on est en train de faire. On risque de la faire disparaître. Ce sera un film en noir et blanc, entièrement tourné en décors réels. Je n'aime pas le studio. J'aime avoir ma troupe dans un vrai décor, il se passe quelque chose, il se crée une ambiance.

Cahiers Allez-vous souvent au cinéma ?

Mai Zetterling Oui. Il y a beaucoup à apprendre, même des mauvais films.

Je me borne à aimer ce que j'ai envie d'aimer, et à faire ce que j'ai envie de faire. Si ce film m'a permis de faire mon second, c'est l'essentiel, et je ferai en sorte que le second soit mieux. Et puis ce sera la même chose pour le troisième, et... enfin, la lutte continue. (Propos recueillis au magnétophone par C.B., J.-A. F. et C. O.)

C.C.C.

Le 1[er] C. pour Canada. L'exposition universelle de Montréal se fait sur le thème Terre des Hommes : « Analyser, comprendre et exposer l'attitude de l'homme face à son entourage, à ses réalisations, dans le domaine de la science, de la culture, de la poésie. » Le 2[e] C. est pour Concours. Car le festival de Montréal invite TOUS les cinéastes à participer au concours destiné à illustrer ce thème par le film. Conditions : s'inscrire avant le 1-10-66, envoyer les films avant le 1-1-67. Ceux-ci ne doivent pas faire plus de 75 pieds (24 m), pour le 35 mm, ou 30 pieds (9 m) pour le 16. En bref : 50 secondes maximum. Le 3[e] C. était pour concision. — M. D.

D'entre les morts

Herbert Marshall

Né le 23 mai 1890 à Marlow (Londres), de son vrai nom H. Brough Falcon Marshall, il fut pour les Américains l'incarnation de la séduction britannique (comme le furent Adolphe Menjou et Maurice Chevalier en ce qui concerne la France). Fils d'un acteur, il débute lui-même sur les planches dès 1911 mais est amputé d'une jambe au cours de la première guerre mondiale, guerre qu'il fit dans le même régiment que Ronald Colman. Célèbre acteur de théâtre il débute au cinéma dès 1927 et jouera avec la plupart des grandes actrices américaines : Jeanne Eagels, Bette Davis, Garbo, Marlene Dietrich, Norma Shearer, Katherine Hepburn, Jean Simmons, Barbara Stanwyck, Ida Lupino, Gail Russell, Gene Tierney, Anne Baxter, Jean Peters, Arlène Dahl, Jean Crawford, Janet Leigh. De jeune premier, il passe assez vite aux rôles de mari (de Bette Davis dans deux films de Wyler : « The Letter » et « Little Foxes », de Garbo dans « The Painted Veil »), puis de père (de Jean Simmons dans « Angel Face », de Janet Leigh dans « The Black Shield of Falworth », de Larraine Day dans « Correspondant 17 » d'Hitchcock où il personnifie le dangereux président de la société pacifiste). Ses compositions d'inspecteurs de police, de politiciens ou de médecins (notamment dans l'excellent « The Caretakers » de Hall Barlett) furent aussi célèbres, mais c'est étrangement dans les adaptations de Somerset Maugham qu'il trouva son terrain d'élection : « The Letter », « The Razor's Edge », « The Painted Veil » et surtout « The Moon and Six Pence », d'Albert Lewin, sur la vie de Gauguin.

Principaux films : 1927 Mumsie (Wilcox). 1928 The Letter (De Limur). 1930 Murder (Hitchcock). 1932 Blonde Venus (von Sternberg). Trouble in Paradise (Lubitsch). 1934 Four Frightened People (DeMille). The Painted Veil (Boleslavsky). Riptide (Goulding). 1935 The Good Fair (Wyler). The Dark Angel (Franklin). If You Could Only Cook (Seiter). 1936 The Lady Consents (Roberts). A Woman Rebels (Sandrich). Till We Meet Again (Florey). Forgotten Faces (Dupont). Girls Dormitory (Cummings). 1937 Breakfast fort Two (Santell). Angel (Lubitsch/Borzage). 1938 Mad about Music (Taurog). Always Goodbye (Lanfield). Woman Against Woman (Sinclair). 1940 The Letter (Wyler). Foreign Correspondent (Hitchcock). 1941 Adventure in Washington (Green). The Little Foxes (Wyler). When Ladies Meet (Leonard). 1942 The Moon and Six Pence (Lewin). Kathleen (Bucquet). 1943 Flight for Freedom (Mendes). Forever and a Day. Young Ideas (Dassin). 1944 Andy Hardy's Blonde Trouble (Seitz). 1945 The Enchanted Cottage (Cromwell). The Unseen (Allen). 1946 The Razor's Edge (Goulding). Crack Up (Reis). 1947 Duel in the Sun (Vidor). The High Wall (Bernhardt). 1949 The Secret Garden (Ardrey). 1950 The Whipped (Enfield). 1951 Anne of the Indies (J. Tourneur). 1953 Angel Face (Preminger). 1954 The Black Shield of Falworth (Mate). Riders of the Stars (Carlson). Gog (Strock). 1956 The Virgin Queen (Koster). Wicked As They Come (Hughes). The Wheapon (Guest). 1958 Stage Struck (Lumet). The Fly (Neumann). 1960 Collège Confidential (Zugsmith). Midnight Lace (Miller). 1962 Five Weeks in a Balloon (Allen). 1963. The Caretakers (H. Bartlett). The List of Adrian Messenger (Huston).


George Sanders et Herbert Marshall dans « Foreign Correspondent » d'Alfred Hitchcock.

Gianni Di Venanzo

Il était avec Portalupi, Rotunno et Tonti le plus célèbre des chefs opérateurs italiens. Né à Teramo le 18 décembre 1920, il débute au cinéma comme cameraman pour « Un Colpo di Pistola » et « Ossessione », « Roma Citta Aperta », « Païsa », Caccia Tragica », « La Terra Trema », « Miracolo a Milano » puis après être passé chef opérateur de films souvent inégaux, entre 1952 et 1956, il devient l'un des techniciens favoris de Fellini, Rosi et Antonioni, le photographe des films italiens les plus renommés de ces dernières années. Tournant en Italie « Anyone For Venice ? », Joseph L. Mankiewicz l'engage mais il meurt en plein tournage. La liste ci-dessous révèle assez son importance.

Principaux films : 1952 Achtung banditi (Lizzani). Il capitano di Venezia (Puccini). 1953 Terra straniera (Corbucci). 1956 Cronache di poveri amanti (Lizzani). Le ragazze di San Frediano (Zurlini). 1955 Le amiche (Antonioni). Gli sbandati (Maselli). Lo scapolo (Pietrangeli). 1956 Suor letizia (Camerini). Difendo il mio amore (V. Sherman). Terrore sulla città (Majano). 1957 Un ettaro di cielo (Casadio). Rascel-Fifi (Leoni). La sfida (Rosi). Il grido (Antonioni). Kean (Gassman). La legge e legge (Christian-Jaque). 1958 I soliti ignoti (Monnicelli). La prima notte (Cavalcanti). Rascel-Marine (Leoni). 1959 I magliari (Rosi). Volare (Tellini). Il nemico di ma moglie (Puccini). Vento del Sud (Provenzale). 1960 I delfini (Maselli). La notte (Antonioni). Crimen (Camerini). 1961 Salvatore Giuliano (Rosi). Il carabinieri a cavallo (Lizzani). 1962 Otto e mezzo (Fellini). L'eclisse (Antonioni). 1963 La ragazza di bube (Comencini). I basilischi (Wertmuller). Le mani sulla città (Rosi). Gli indifferenti (Maselli). 1964 Alta infedelta. La donna e una cosa meravigliosa (Bolognini). Il momento della verità (Rosi). Giulietta degli spiriti (Fellini). 1965 Anyone for Venice ? (Mankiewicz).

Frank S. Nugent

Né le 27 mai 1908 à New York et mort le 5 janvier 1966 à Los Angeles, il fut avant tout le scénariste favori de John Ford depuis 1948 et cela pour onze films (« Fort Apache », « Three Godfathers », « She Wore a Yellow Ribbon », « Wagonmaster », « The Quiet Man », « Mr. Roberts », « The Searchers », « The Rising of the Moon », « Last Hurrah », « Two Rode Together », « Donovan's Reef »), aussi à l'aise dans la parabole politique et la comédie irlandaise que dans le western. Loin de Ford — dont il épousa, semble-t-il, les plus profondes idées, jusque dans la description d'un pays dont il n'était même pas originaire — il sembla moins inspiré et mieux vaut passer sur « The Red Beret/Paratrooper » (1952 - Terence Young) et « Flame Over. India » (1961 - Thompson). En revanche « Angel Face » (1953 - Preminger) et « Tulsa » (1949 - Stuart Heisler) montrent deux personnages féminins assez singuliers. Cet ancien reporter criminel (il suivit de près l'enlèvement du bébé de Lindbergh), ex-critique cinématographique du « New York Times » que, dit-on, Zanuck attacha à la Fox en 1940 pour éviter que ses films soient systématiquement éreintés, donna au western, outre les scripts fordiens, deux beaux scénarios : « Tall Men » (1955) de Walsh et surtout « Gunman's Walk » (1958) dont la force du sujet (la montée de la joie de tuer chez un jeune homme et le meutre final du père par son propre fils) dépassait nettement la compétence du réalisateur (Phil Karlson).

Hedda Hopper

Avant de devenir aux côtés de Louella Parsons, Elsa Maxwell et Sheilah Graham, l'une des plus redoutées « columnists » de Hollywood, elle interpréta un nombre imposant de films, muets surtout, dont la plupart ont disparu même des mémoires des amateurs les plus convaincus. Seuls quelques-uns reviennent encore à l'esprit : l'excellent « Don Juan » d'Alan Crosland (1926) où elle était la marquise Rinaldo, « Adam and Evil » de Robert Leonard, « Alice Adams » (1935) de George Stevens, « Pilgrimage » (1933) de John Ford, « As You Desire Me » (1932) de George Fitzmaurice, remarquable adaptation de « Comme tu me veux » de Pirandello, qui opposait Garbo à von Stroheim, « I Wanted Wings » (1941) de Leisen, « Reap the Wild Wind » (1942) de DeMille, « Sunset Boulevard » (1950) de Billy Wilder, où elle jouait son propre rôle et « The Women » (1939), l'étrange film de Cukor où aucun homme n'avait place. Fille d'un boucher, elle naquit à Hollidaysburg (Pennsylvanie) le 2 juin 1890, de son vrai nom Elda Furry et mourut à Hollywood le 1er février 1966 après une carrière particulièrement chargée, où radio, livres (un ouvrage assez venimeux sur le monde du cinéma « From under my Hat », publié en 1952), films (son premier « Battle of Hearts », 1916 d'Oscar Apfel, avec William Farnum), politique (farouche républicaine, elle attaqua avec violence, aux côtés de John Wayne, Ward Bond et Adolphe Menjou, la fraction gauchisante d'Hollywood) formèrent un cocktail plus amer et complaisant qu'agréable. Renommée pour sa collection de chapeaux... — P. B.


Tournage de « Anyone for Venice ? » : Di Venanzo quelques jours avant sa mort, Susan Hayward et Mankiewicz.

"Nouveau cinéma" à Pézenas

A l'occasion des vacances scolaires de la mi-février, le groupe Méditerranée de la F.F.C.C. qu'anime Jean-Pierre Piquemal, et qui recrute dans tout le Sud-Est, de Nice à Banyuls en remontant jusqu'à Saint-Etienne, projeta pendant quatre jours à 200 participants des films français et étrangers réunis sous l'étiquette commode et assez extensible de cinéma nouveau. Pierre Billard, responsable de la partie française (Allio, Arthuys, de Givray, Lelouch, Vilardebo), expliqua lors du débat final que la sélection présentée lors de ces quatre journées ne suffisait pas pour se faire une idée précise du nouveau cinéma. Pas d'accord ! Le choix des films brésiliens (pour la première fois en France montrés en stage), canadiens, hongrois, et même tchèques, était assez révélateur de ce quelque chose d'autre qui est en train de renouveler le cinéma.

Les stagiaires purent voir successivement, et couplés par pays, « Os Fuzis » de Ruy Guerra et « Le Dieu noir et le Diable blond » de Glauber Rocha, « Pour la suite du monde » de Brault et Perrault et « Le Chat dans le sac » de Gilles Groulx, « Remous » d'Istvan Gaal et « L'Age des illusions » d'Istvan Szabo, « Quelque chose d'autre » de Vera Chytilova et « L'As de pique » de Milos Forman. Pour chaque pays, un film s'impose nettement, le Guerra, « Pour la suite », « L'Age des illusions » qualifié de révélation, et bien entendu « L'As de pique ». Une discussion d'une heure environ suivit la projection de chaque couple de films, en deux temps trois mouvements vous expliquiez qu'il se passait « des choses » (cf. Donald Meek dans « Vous ne l'emporterez pas avec vous ») au Brésil, au Canada et en Hongrie. Malgré un réel effort pour introduire un minimum de réflexion, on butait sur l'écueil classique des stages, trop de films en trop peu de temps, d'où course contre la montre, d'où impossibilité presque totale d'une analyse méthodique des œuvres considérées. On aligne des titres, ce qui se défend à la rigueur quand il s'agit de l'œuvre d'un seul auteur où les points de repère sont aisément reconnaissables. En revanche, enchaîner un matin, comme nous le fîmes, « Pour la suite du monde » et « Le Chat dans le sac », avec un trop court intervalle de quinze minutes, ne permettait pas de rendre vraiment justice ni à l'un ni à l'autre film, et cela joua particulièrement contre « Le Chat », dont les personnages d'intellectuels verbeux étaient trop pris pour argent comptant par les spectateurs qui, consciemment ou non, avaient beau jeu de les opposer aux pêcheurs de l'île aux Coudres. Un jour, (peut-être au Festival du Nouveau Cinéma de Pesaro), on osera analyser un film, ne plus traiter les questions de style et de signification par-dessus la jambe. Si ce Nouveau Cinéma, et déjà Resnais, Truffaut, Godard, Antonioni, apportent quelque chose de radicalement neuf par rapport à l'éternel Hollywood, c'est bien une conscience poussée des problèmes de forme.

Prenant du recul, opposant ou rapprochant les œuvres par pays ou à l'intérieur d'un même pays, deux constatations



Istvan Szabo . « L'Age des illusions »

frappaient, ou plutôt deux distinctions majeures s'imposaient : d'un côté Canada et Tchécoslovaquie, champions du cinéma direct, utilisent systématiquement des acteurs non professionnels ou des professionnels capables de retrouver la spontanéité du non-professionnel, faisant volontiers improviser le comédien à partir d'un canevas. De l'autre Brésil et Hongrie, par la force des choses ou par tradition, retravaillent complètement la matière, structurent autant qu'il est possible On notera à l'intérieur d'un même pays le contraste entre le film sur-contrôlé, sur-cadré, à la Antonioni, et le film libéré, plus ou moins fou, même sans son direct : c'est-à-dire Gaal et son opérateur Sandor Sara, futur di Venanzo, Guerra et son opérateur Aranovich, autre émule de di Venanzo, créant préalablement par la rigueur de la composition plastique et du découpage dramatique une unité formelle un peu rigide, mais utile pour le spectateur européen qui se sent en pays de connaissance, par opposition à Rocha et Szabo, fous d'espace. Si Szabo touche immédiatement par son sujet, au risque d'ignorer son remarquable travail d'étalement dans le temps, de « dédramatisation », au meilleur sens, Rocha déroute purement et simplement par ses coups de tête, sa caméra en folle, ses montages rapides, ses personnages qui soliloquent en face de la caméra, qui, empruntant au théâtre japonais, à Maïakovski, Artaud, se moquent de tout réalisme, vivent le lyrisme à l'état pur.

Sur le fond des choses, les spectateurs, en majeure partie très jeunes, pigèrent sans discours et malgré Billard que Brésiliens, Canadiens, Hongrois, avaient quelque chose en commun, pas tant un message qu'une angoisse, une quête. Sur la durée, deux films dominaient et, je crois, resteront, par-delà les modes : « Pour la suite du monde » et « Le Dieu Noir et le Diable blond ». Ici nous rejoignons l'histoire du cinéma tout court. Engagement concret de l'artiste dans le monde, dans son monde, mais par le biais de la fable, par l'allégorie (même dans le cas de « Pour la suite »). Le réel plus grand que nature. Le cinéma radicalement remis en question. — L. Ms.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Festival du film libre

En 16 et en 35, une dizaine de premières œuvres. Une bonne surprise, les 16 sont meilleures que les 35, elles sont libres, ont des idées, parfois des bonnes. Les 35 sont mieux faites, ont plus de moyens mais ne savent qu'en faire. J'ai vu l'adaptation d'une nouvelle de Mandiargues, l'œuvre de Frans Masereel, de Pierre Molinier, d'Ipoustéguy ; je comprends mal que des gens ayant la possibilité de faire du cinéma librement ne fassent pas quelque chose de personnel, d'intime, de risqué. Bien sûr on peut faire œuvre personnelle en filmant l'œuvre d'un autre, mais cela me paraît plutôt être le temps de la réflexion, ou bien il faut être Resnais. Peut-être est-ce de l'humilité que de ne pas vouloir raconter d'histoire, refuser de diriger des acteurs, peut-être est-ce de la frousse. Quant au « Baldaquin » produit par le Service de la Recherche de l'O.R.T.F., c'est la caricature involontaire et complaisante d'un film de pédéraste.

Les réformateurs, ceux qui ont une mission sociale et n'ont d'autre sujet que les tares du monde moderne, ont grandi : ils œuvrent en 35. Leurs films sont plus courts, mieux faits, moins pénibles, moins ridicules aussi, on ne s'amuse même plus. Le comique involontaire devient rare, à peine sourit-on à « La Luxure » (Mexique).

Au ciné, le plus fort c'est toujours le sujet ; quand on le meurtrit il se venge ; ainsi « Ludwig » (Allemagne), « Les Oliviers » (Grèce) sont tristes à pleurer. Sans doute leurs auteurs pensent que leur intervention doit se traduire par des flous, des voiles, des cadres recherchés, des effets visuels et sonores. S'il faut en croire l'auteur des « Chemins de la Fortune » il suffit d'appliquer consciencieusement un texte de chansonnier sur des images relevant de l'esthétique de Fitzpatrick pour faire du cinéma révolutionnaire. Seul un Chris Marker peut aujourd'hui se laisser prendre à une entreprise d'une telle hypocrisie.

Furent primés, « Le Ciel, La Terre », la guerre du Viêtnam vue par Joris Ivens. C'est loin de valoir le même sujet à 5 colonnes. « Les Anges » de Jean Juste Peyre, le premier film répondant exactement à l'objectif du festival. La grisaille de l'image, le flou naturel du 16 servent à merveille les sordides décors, les misérables humains traités ici. L'image nette et belle, le film ne serait plus supportable, alors que là, un texte populiste, parodiant Céline, se taille la plus grosse part, rétablissant l'équilibre du cinéma parlant.

Le prix du long métrage a été décerné à « L'Or et le plomb » d'Alain Cuniot, moitié Cinéma Vérité, moitié mis en scène, seul long métrage présenté. La moitié mise en scène est mauvaise, dans la moitié cinéma-vérité il y a la moitié de bon. L'ensemble plaira sans doute à tous les publics, toutes les précautions ayant été prises. Envers Voltaire dont il se réclame, le film n'est pas des plus honnêtes à moins qu'il ne soit que maladroit mais à un niveau bien dangereux.

Le meilleur film fut en fin de compte un 16 belge de Bidou et Caudron : « Partir c'est mourir un peu nº 7 », joué par eux-mêmes. A partir d'une poursuite qui doit davantage à « L'Arroseur arrosé » qu'à Mack Sennet, Bidou et Caudron inventent le cinéma comme Lumière a dû l'inventer lui-même la première fois. Comme lui, ils trouvent la place d'où la caméra voit à la fois le train, la gare et les voyageurs. En sont-ils conscients ? on peut le croire, car, lorsque le ressort de leur caméra est en fin de course ils le remontent, laissent la caméra à la même place, et continuent la leur.

Etonné de ne pas voir les films de Jean-Marie Straub cités au palmarès je me renseigne auprès de quelques membres du jury. On me répond que ces films manquent de clarté. — J. E.

Retour à Tours ou Vanité du portrait

Outre ceux que l'honorable Fieschi énuméra savamment dans notre précédent numéro, des courts films intéressants, accrocheurs, il y en eut tant à Tours cette année qu'on peut sans grand risque d'erreur les ranger par familles :

LES BIZARRES

Le « Bizarre », s'il n'est pas encore un genre cinématographique au même titre que le péplum, est sans conteste à la fois le seul alibi et le seul attribut de la grande majorité des courts métrages « de concours ». Ces petits films ambitieux reposent sur une seule idée (deux, ce serait trop), l'exploitent jusqu'à la corde, et de ce fait le plus souvent quand elle est brillante la ternissent, quand elle est riche l'appauvrissent. La gageure de tenir sur un seul pied pendant quinze minutes conduit rarement au sublime, fréquemment au ridicule, ordinairement à l'ennui, fruit de l'étirement de la matière. Ce qui fait tout de même l'intérêt de la chose, ce n'est donc pas la valeur en elle-même de l'idée, mais plutôt l'art et la manière de placer cette seule idée dans



« La Tarenta » de Gianfranco Mingozzi.

le film, ce sont les diverses positions (centrale, initiale, terminale, étale, verticale, etc.) qu'on lui fait occuper. Selon que le bizarre intervient au début, plane tout au long, sourd de toutes parts ou clôt imprévisiblement le film, les formes narratives se distingueront ou se répèteront, indifférentes à l'objet exposé.

Le bizarre peut naitre de la pauvreté délibérée de l'information : dans « Un delitto » (« Un crime », de Camillo Bazzoni, Italie) un jeune homme à vélo et un bonhomme derrière ses vitres s'épient tout le temps du film, pour cause de vague vengeance. On attend que quelque chose se produise, éclat, coup de feu, rencontre. Il ne se passe



« Adolescence ».

rien. C'est cela qui est bizarre. On cherche sans le trouver le pourquoi du film. Autre exemple où le refus de l'information conduit à l'étonnement : « The Meeting » (« Le Rendez-vous », de Mamoun Hassan, Angleterre) : une jeune femme erre dans une gare, s'affole puis attend, quelques trains surréalistes passent sans s'arrêter, elle semble déçue, on partage sa déception, un tortillard arrive, freine dans la fumée blanche, stoppe au quai, la jeune femme (Cleo Boman) se précipite, une tête parait à une fenêtre, se penche, elle embrasse un homme, le train siffle, repart, la caméra recule et on découvre enfin que l'homme aimé a les mains serrées par des menottes. Ici, l'information arrive si tard qu'on ne l'attend plus et qu'elle ne touche plus, l'intérêt s'en étant allé entre temps vers murs sales, couloirs ou rails. Le bizarre, trop resté en suspens, s'évente.

Dans « Fugue sur les touches noires » (de Drahomira Vihanova, Tchécoslovaquie), un Noir, pianiste, égaré à Prague (comme sans doute beaucoup d'étudiants africains) découvre malgré lui les réactions racistes de quelques habitants de la démocratie populaire. L'effet de bizarre réside ici dans le point de vue adopté, celui du Noir Le ton, entre ironie et critique, n'est pas loin de celui de Forman, et il semble décidément que le voyeurisme, le fait d'épier et d'être épié par l'œil et par l'oreille, la présence lourde des autres, l'obsession du voisin soient problèmes privilégiés en Tchéquie. Le film de Gianfranco Mingozzi, « Al nostro sonno inquieto » (Italie) pousse plus loin encore l'impudeur et ses effets d'égarement. Un visage de femme (abandonnée, entre le sommeil et le suicide) ne quitte pas l'écran, dévoré autant par la caméra que par une inquiétude de l'autre bord. La femme tourne, jusqu'à l'effacement, jusqu'à l'oubli, arrachant par larges lambeaux les surfaces de papier blanc qui couvrent les murs, mettant rageusement à découvert les salissures originelles. A voir ce manège, l'irritation le dispute à la fascination ; l'émotion montrée et requise est sans cesse contrariée par une virtuosité glacée, sèche, manifestation d'un intellectualisme dont on se demande s'il répond à un manque de sincérité ou à une volonté d'abstraction : est-ce le mérite ou le défaut du film d'avoir fixé si longuement un visage et de n'avoir au bout du compte touché que le masque ?

LES SIMPLES

Ce sont ceux chez qui la bizarrerie est constitutive, et s'avoue d'emblée tellement qu'elle confine à la plus grande simplicité de démarche. Ce sont des films rares, auxquels on prend un plaisir pervers. Par exemple, deux films : « C'est un œuf » (Andrezj Brzozowski, qui fut l'assistant de Munk, Pologne) et « L'Enfant aveugle » (Johan Van der Keuken, qui, selon James Blue, est grand photographe en même temps qu'audacieux théoricien du cinéma, Pays-Bas), qui, tout simplement, choisissent de montrer l'apprentissage du monde que suivent de jeunes aveugles. Il y a là un défi : nous donner à voir l'état d'aveugle, c'est-à-dire nous contraindre à une conscience aiguë de nos facultés de vision, des conditions de cette vision, de ses limites et de ses pouvoirs : bref, nous mettre en position de spectateurs absolus : voyants et voyeurs de l'autre qui ne voit pas. Première dimension qui fait de ces œuvres « documentaires », qu'elles l'aient ou non voulu, des manières de réflexion sur le cinéma. En effet, ce qui est simple ici c'est que rien n'est plus immédiatement filmable que les substituts de la vision. Nous voyons ces enfants apprendre à connaitre l'espace et les formes d'une connaissance tactile, kinesthésique, faite de mouvements, de gestes explorateurs ou de repli : pareille gymnastique maladroite des mains et des corps se donne d'emblée comme spectacle ; plus que jamais l'espace est source de drames. Il naît une tension dramatique (on pourrait dire :



« Lettre de Charleroi », de Lambros Liaropoulos, dont Claude Ollier rendit compte au Festival de Salonique.

un suspense) de ce que nous voyons ce que l'autre ne peut voir (nous savons sans délai qu'un œuf est un œuf alors même que nous voyons l'enfant aveugle tâtonner longtemps, opérer recoupements et comparaisons tactiles, renifler, lécher, approcher de tous côtés et dans le désordre avant de parvenir à la simple coïncidence d'une forme, d'un volume, d'une matière et d'un mot). Ainsi en suivant le simple chemin d'une leçon de choses le cinéma se fait-il éducateur du spec-



« Rites d'amour et de mort », de Yukio Mishima.



« La Pomme », de Charles Matton.

tateur lui-même. Et encore : filmant ces attouchements de mains, le cinéma restitue à l'objet d'une part filmé et de l'autre touché tout un poids de mystère qu'une vision sans problèmes néglige (les mains maladroites des jeunes aveugles ne se contentent pas de caresser comme l'œil fait, elles serrent, brisent, reçoivent surprise sur surprise). Ces deux films, très simples (même si leur sujet est extraordinaire et leur rencontre sur ce sujet plus encore), sans effets, sans enflure, se trouvent interroger le spectateur sur sa relation au spectacle et sur la possibilité même de celui-ci. C'est assez, sans doute, pour qu'on attende les prochains films de Van der Keuken et de Brzozowski.

Mais Tours 66, moitié préméditation des organisateurs, moitié hasard des sélections, ou bien tendance « naturelle » du court film, fut essentiellement dévolu au « film portrait », au portrait cinématographique considéré comme genre majeur et présenté dans toutes ses variétés (de l'essai à l'esquisse, en passant par le médaillon des amoureux).

LES GUIRLANDES D'AMOUR

Ce sont les équivalents filmés de ces « blasons » où les poètes chantaient la beauté de leurs dames. Chaque année, quelques amoureux cinéastes, prenant prétexte d'une vague intrigue, s'attardent à exalter ou le visage, ou le corps ou les gestes d'une femme, actrice ou pas. Le portrait est plus ou moins poussé, mais c'est là, convenons-en, faire sain usage du cinéma. On ne retient ainsi de « Flora » (Benjamin Hayeem, hors compétition, U.S.A.) que Flora, qui change vingt fois de robe, dans un incroyable fouillis ; de « Kriistina » (Asko Tolonen, Finlande) que Kriistina, et ce n'est pas clause de style. En revanche, « Adolescence », qui n'eut pas les honneurs de la sélection, n'est pas seulement l'indiscret miroir d'une belle danseuse sans musique, mais aussi étude de gestes et de pas, chanson d'amour sans paroles au ton pourtant grave.

AUTO ET HETEROPORTRAITS

Dans le génial « Ceux de chez nous » (Sacha Guitry, 1915-1952) le cinéma magnifiquement accorde son tremblement natif à celui des mains de Rodin, ses saccades aux petits pas de Monet, et l'on voit défiler, jouant sagement leur rôle de génies jusqu'au moment où leur nature l'emporte sur la caméra et fait oublier le cinéma pour ne plus faire croire qu'au miracle, douze grands hommes devant un treizième, le jeune Guitry, qui les raconte, parle par leurs bouches muettes, dit les ruses naïves qu'il mit en œuvre pour les filmer aussi à leur insu, et commente, quarante ans après, cette fabuleuse galerie de portraits de famille de quelques phrases immodestes et humbles à la fois qui mettent entre le spectateur et l'image en même temps toute la distance et toute la familiarité de l'admiration vraie. Guitry, par ailleurs, fait ici œuvre de novateur : pour ce premier film-portrait, jamais le cinéma ne fut plus direct et jamais si peu d'images n'ouvrirent sur tant de vérité.

Au regard de ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, les autres tentatives délibérées de portraits filmés ne pouvaient paraître qu'imparfaites. « Aquarelle », de Dominique Delouche, prétentieuse et vaine, exercice de style sans style, que Kiki Caron, si grande championne soit-elle, ne parvient pas à sauver du ridicule.

« Antonioni », de Gianfranco Mingozzi, ne réussit pas en trente minutes à apprendre quoi que ce soit sur Antonioni, tout juste à l'approcher, mais de tant de côtés à la fois que les perspectives en sont faussées — mais il est vrai qu'Antonioni sans le montrer se refuse à tout moment, le contrôle qu'il garde de lui-même interdisant avec lui d'autre familiarité qu'à travers ses films mêmes. En revanche, dans cet essai nécessairement raté, apparaît en filigrane la fascination de Mingozzi pour une certaine forme de mise en scène terroriste. Ne parlons pas du « Chant du monde de Jean Lurçat », essai ampoulé, laid et bête à pleurer sur l'un des faux sages et des pseudo grands maitres qui nourrissent l'illusion de porter la parole d'Occident.

Echec encore, « Deux portraits », de Andras Kovacs (Hongrie), sur une vedette de la chanson et du music-hall, aux activités multiples : s'astreignant à suivre sans recul les fastidieuses journées de l'actrice-chanteuse, le film perd de vue ce qu'il donne pour l'essentiel, cette femme où les deux visages ne font qu'un.

Infiniment plus riches, plus passionnants sont les autoportraits (involontaires) : « Rites d'amour et de mort », de l'écrivain japonais Yukio Mishima, décrit sur un plan à la fois irréaliste et hyperréaliste le double suicide d'un officier (joué par l'auteur) et de sa femme, dans une stricte débauche (toute nippone) de sang et de nudités, de blancheurs tâchées, agrémentée d'une fascination morbide pour l'uniforme, les armes blanches, les entrailles. L'intérêt du film (en dehors du portrait monstrueux qu'il fait de son auteur) est de rendre flagrante la conjonction de l'érotisme et de la mort, l'extase suprême étant le crime, ou, mieux, le suicide (mais nous savions déjà cela).

Tout à l'opposé, « La Pomme », du peintre Charles Matton, se présente d'abord comme le plus aimable des

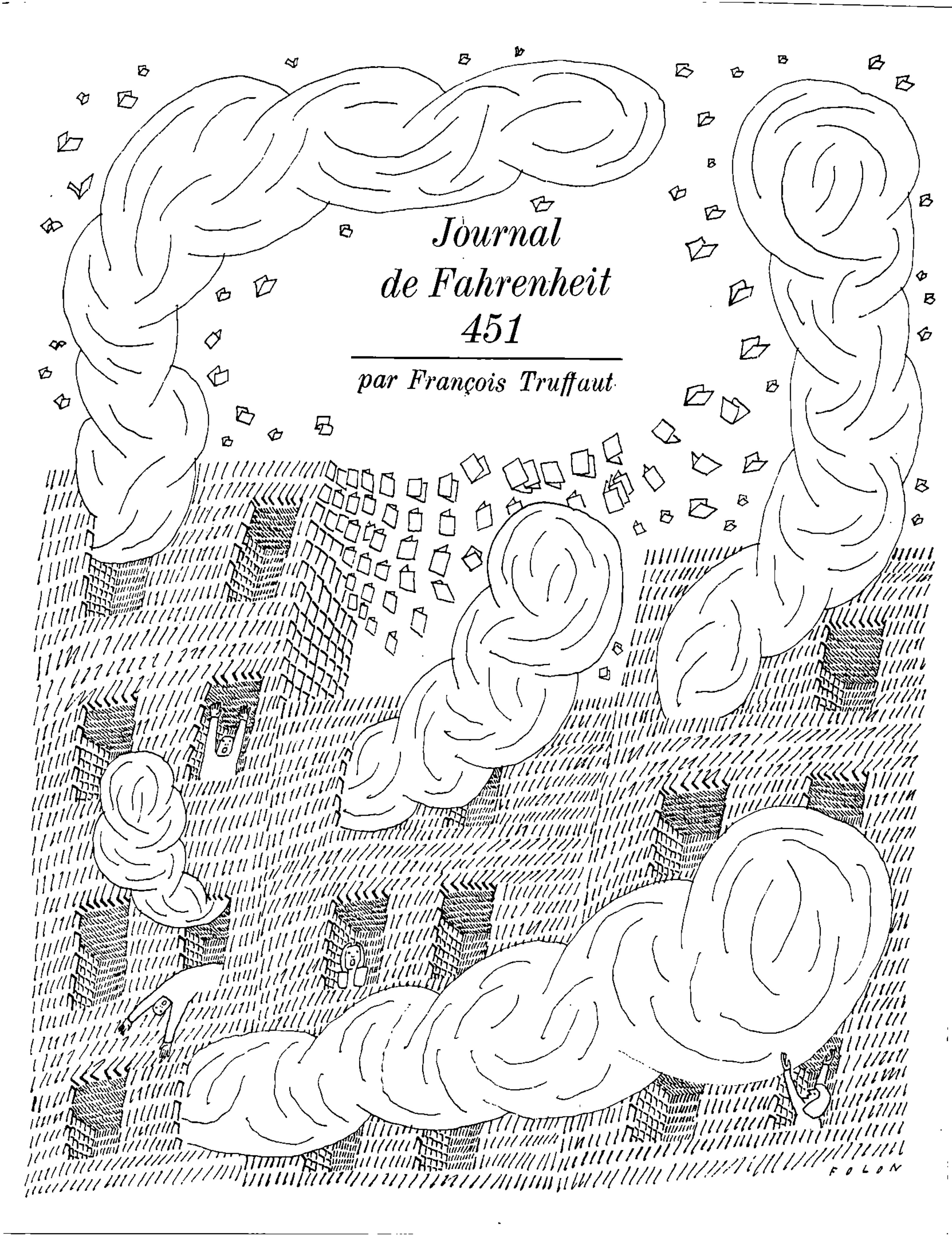


« Nous deux », de Mikhail Boguine.

portraits de famille : on voit la femme du peintre, les enfants du peintre à divers âges, dans diverses poses, le peintre lui-même en jeune homme, ou son père, comme vus par l'œil d'un photographe des belles années. Cette vaste et variée recension des beautés de la famille, quoiqu'elle fasse preuve d'une très sympathique satisfaction de soi chez son auteur, n'est pourtant pas l'histoire d'un bonheur sans histoire. Le dessin intervient, naissant de l'image ou lui donnant naissance avec les apparences de la filiation naturelle, pour montrer que cette vie figée par l'objectif n'est que fallacieuse au regard du mouvement des lignes, du squelette des courbes ou de la chair des ombres. C'est donc l'histoire d'un peintre, la description d'un combat à la fois entre les apparences et les formes et entre le dessin et le cinéma, où le dessin, bien sûr, triomphe par ses aspérités de la platitude voulue des images. Enfin, « Film », d'Alan Schneider et Samuel Beckett, participe déjà de la légende de Buster Keaton : la beauté du portrait vient ici de ce qu'on ne voit le sujet (Keaton) de face qu'au dernier plan, après avoir attendu et désiré qu'il se tourne vers nous et présente à l'œil indiscret autre chose que son dos. Beckett en revanche s'avoue dans le personnage, minable et usé, qui vit dans la hantise de sa vérité, c'est-à-dire du regard des autres. Keaton s'enferme dans une chambre, la vide peu à peu de tous les témoins qu'elle abrite, poisson, chien, miroir, lumière même, avant, par la force des choses, de se retrouver face à lui-même...
Reste à parler du plus beau film que nous vîmes à Tours : « Nous deux », du Russe Mikhail Boguine, sublime rencontre d'un jeune violoniste et d'une sourde-muette, de surcroît danseuse rythmique.
« Nous deux » est admirable de bout en bout, d'abord par sa façon discrètre et presque humble de suivre doucement ses personnages, de leur laisser tout le temps, toutes les hésitations, toutes les invitations à se révéler à eux-mêmes (et au spectateur) ce qu'ils sont l'un et l'autre, l'un pour l'autre ; un jeune homme croise une jeune fille aux yeux fixés au loin, il l'aborde, lui parle, plaisante un peu, n'obtient que silence (est-ce dédain, froideur, défense ?) ; il abandonne. Il revient, la cherche, retrouve sa trace, la suit cette fois, elle entre sous un chapiteau et là, au son d'un piano, se met à danser ; elle lui sourit et le fuit ; il ne comprend pas ; puis il comprend qu'elle est sourde, et muette, et comprend du même coup ce qu'elle fuit en lui ; une rencontre impossible ; il se met à parler par regards, par signes, écrits sur des feuilles volantes dans l'hiver de Moscou ; suivent des promenades hors du monde et de ses bruits, une lente connaissance faite de réticences et de maladresses, de gestes pleins ; et l'on verra au concert du violoniste une auditrice passionnée, son regard ne voyant qu'un homme qui joue une musique qu'elle est seule, alors, à entendre vraiment...
D'emblée, les conventions de toute histoire simple d'amour sont magnifiées (comme c'était le cas dans « La Bourrasque ») ; le mystère n'est plus la coquetterie, le luxe de l'amour ; le poids des gestes et des regards n'est plus un artifice de style ; et de la conjonction de la musique et du silence naît un bonheur dont il est rare et merveilleux que le cinéma se fasse l'écho.
« Nous deux » sort à Paris bientôt, au Panthéon, avec « I Pugni in tasca ». J.-L. C.

Post-scriptum

Bien que ce ne soit pas dans mes habitudes de me montrer désagréable envers des confrères qui me font l'amitié de me convier régulièrement à leurs manifestations, je voudrais faire deux reproches aux organisateurs de Tours.
Le premier a trait au choix des films retenus pour étayer le colloque sur le thème du Portrait. Il est, en effet, inexplicable que ce domaine ait été limité aux seuls films « de cinéma », à l'exclusion de toute production de télévision — champ d'exercice pourtant privilégié du genre (le seul domaine, en fait, où le portrait se soit, çà et là, constitué en genre).
Le second concerne le cinéma amateur dont on a trop souvent dit qu'il est le lieu de rendez-vous de toutes les naïvetés du monde (le dernier festival d'Evian aurait dû, tout de même, mettre la puce à l'oreille des organisateurs). Or, il se trouve qu'à Tours même j'ai pu voir un excellent court métrage en 16 mm intitulé « Escapade » dont la photographie (un certain Petit Philippe, retenez le nom), le scénario (la fuite d'une petite fille) et la mise en scène (signés de Lionel Tardif) ne le cèdent en rien, dans l'inspiration, aux trois quarts des films de fiction présentés dans le cadre du Festival. Seule la bande son signale l'origine non professionnelle du film. Un producteur avisé pourrait y remédier sans grands frais. Un dernier mot. « Escapade » est un film « merveilleux ». « Il était une fée » — des mêmes — sera un film « fantastique ». A suivre, donc.
A. S. L.


Journal
de Fahrenheit
451
par François Truffaut
FOLON

LUNDI 21 FEVRIER

Journée fumiste avec une minute de film dans le nouveau décor : la cave de la maison de Clarisse où elle vient avec Montag chercher des documents qu'ils doivent brûler sur place. On travaillera mieux demain.

Les rushes du feu chez Montag étalent superbes malgré deux pépins :

a) le mannequin représentant le Capitaine avait les fesses trop rembourrées ;

b) le feu le long des murs s'est trop vite éteint.

MARDI 22 FEVRIER

Suite et fin de la cave chez Clarisse. Nouveaux ennuis avec Oscar Werner qui veut toucher le bras et les épaules de Clarisse alors que je ne veux pas de romance dans leur tandem. Ensuite, après la phrase qu'il prononce, il voudrait que Julie le regarde, ce que je ne veux pas.

Dispute qui m'amène à lui dire : « Nous devons nous supporter jusqu'à la fin avril. Ce n'est pas le film que tu voulais, ce n'est pas le film que je voulais, c'est un film entre les deux, c'est comme ça. Maintenant, si la scène telle que je la tourne ne te plaît pas, tu n'as qu'à rester dans ta loge et je la tournerai sans toi ou avec ta doublure, comme le feu vendredi. » Il n'a rien répondu, probablement parce que je ne le laissais pas placer un mot, et finalement il a tourné la scène comme je voulais sauf la dernière réplique qu'il a sabotée et que je couperai au montage.

En fait, si, de guerre lasse, je laisse souvent Oscar jouer à son idée (en me protégeant par des solutions de montage), je ne peux pas accepter qu'il se mêle du jeu de Julie Christie ou Cyril Cusack en leur suggérant des trucs dès que je tourne le dos.

MERCREDI 23 FEVRIER

Au sous-sol du bar de la caserne. Montag et Clarisse arrivent. Clarisse téléphone au Capitaine en se faisant passer pour Mme Montag : « Mon mari est malade, au lit, et il ne viendra pas aujourd'hui. » C'est une scène enfantine sortie tout droit des « Quatre cents coups » et qui me plaît car d'une simplicité et d'un quotidien inattendus dans un contexte science-fiction.

A vrai dire, « Fahrenheit 451 », qui décevra les amateurs de fantastique, est science-fiction à la manière des « Parapluies de Cherbourg ». A la place du principe : une histoire normale où l'on chante au lieu de parler, nous avons une histoire normale dans laquelle il est interdit de lire. C'est simple comme « bonjour », mais est-ce que « bonjour » est tellement simple ?

Justement Oscar Werner ne me dit plus « bonjour », ni « bonsoir », mais c'est très bien ainsi. Je lui indique ses places, je réponds à ses questions s'il en pose et cela marche bien mieux comme ça, sans histoires. Il a bien joué la scène du téléphone, avec des regards justes et forts. La couleur de toute cette scène était parfaite et aussi la voix profonde et basse de Julie.

JEUDI 24 FEVRIER

Couloir de l'école. Montag accompagne Clarisse dans l'école d'où elle vient, institutrice, d'être limogée. Un petit garçon fait demi-tour en la voyant. Elle pense que c'est à cause de l'uniforme de Montag. Il se cache. Un deuxième petit garçon arrive qui se détourne également de Clarisse. Elle se met à pleurer et Montag l'entraine vers l'ascenseur en la soutenant. Plaisir de retrouver le travail avec des enfants comme toujours surprenants, réalistes, satisfaisants et drôles.

Depuis Dickens, ou grâce à lui, les enfants anglais sont bien protégés, en tout cas ceux qui font du cinéma. Voici la note qui m'a été transmise par la production :

« Les enfants ne sont autorisés à rester dans le studio que pour une série totale de sept heures et demie. Dans ce laps de temps, il faut prévoir trois heures pour le tournage, une heure et demie pour le repas et trois heures consacrées à leur éducation.

« Il ne peuvent être de service avant 9 heures du matin. Il faut prévoir, pour leur éducation, des périodes minimum d'une demi-heure, toute période moindre comptant comme période de tournage.

« Entre la fin du tournage et l'heure où ils sont de service le lendemain, il faut prévoir une période de seize heures et demie. Par conséquent, un enfant libéré du travail à 17 h 30, ne peut être rappelé avant 10 heures, le lendemain matin. »

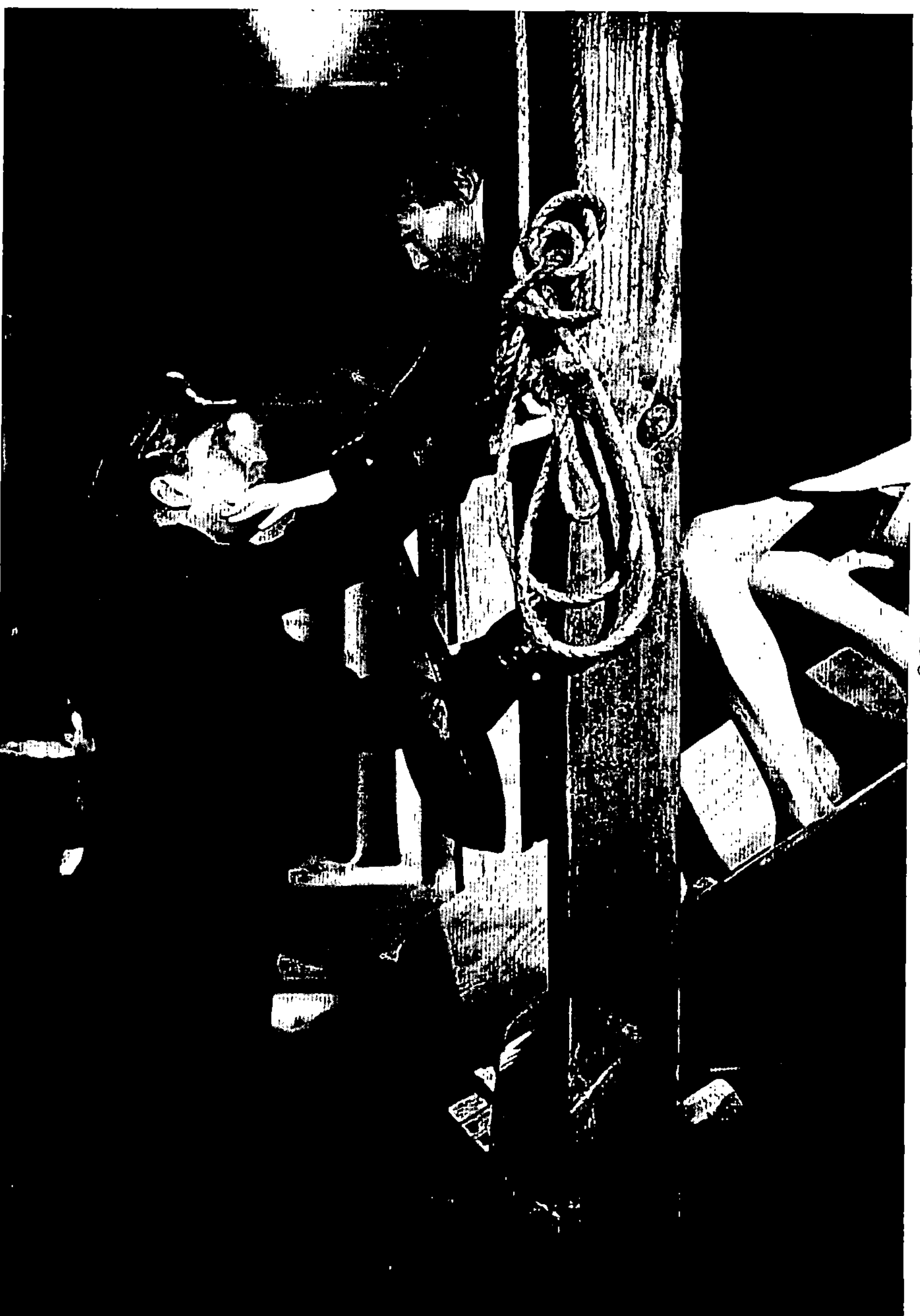
VENDREDI 25 FEVRIER

Quelques plans dans le couloir vide. L'un d'eux sera utilisé dans le cauchemar de Montag. Travelling avant contrarié d'un zoom arrière pour détruire la perspective.

Ensuite, un plan séquence agréable à tourner dans la chambre de Clarisse, très Walt Disney. Clarisse est réveillée par un bruit dans la rue. Elle se redresse, allume une lampe de chevet, se rend à la fenêtre, ouvre les rideaux. Sur la « découverte », en face, un petit rideau s'ouvre, une poupée se profile derrière la fenêtre. La lumière bleue tournoyante d'une voiture de pompiers se reflète sur Clarisse et, en face, sur la « découverte », la poupée disparait et le petit rideau se referme. Clarisse éteint la lampe de chevet et se recroqueville dans un coin de la chambre. On frappe à sa porte. Elle s'y rend et l'entrebaille. Son oncle (que nous n'avons jamais vu, que nous ne voyons pas davantage ici et que nous ne verrons plus loin qu'en photo), lui dit de s'enfuir et referme la porte. Clarisse prend ses vêtements, les jette sur l'armoire, installe un tabouret sur son lit, grimpe dessus, soulève une lucarne, récupère ses vête-



Au viseur, l'auteur du « Journal » de « Fahrenheit 451 » cherche l'angle idéal qui changera Julie Christie de Clarisse en Linda.



Oscar Werner et Julie Christie.

ments, les lance sur le toit et se hisse dehors. Nous continuons à la voir en pyjama au-dessus du toit passant entre deux cheminées devant le ciel étoilé.
J'avais l'impression de tourner un morceau de film d'animation et j'ai beaucoup pensé à Pojar et son film magnifique : « Un Verre de trop ». C'était une scène sérieuse traitée anti-science-fiction et avec légèreté. Julie a joué cela épatamment comme un garçonnet, en pyjama à carreaux jaunes et blancs, avec émotion et malice.

SAMEDI 26 FEVRIER
Au National Film Theater : « The Diary of a Chambermaid » version Renoir. Sans céder au paradoxe, on peut penser que le film de Renoir est, par sa sauvagerie, plus proche de Buñuel que la version de Buñuel lui-même, celle-là un peu désinvolte et nonchalante à la manière, justement, des Renoir d'avant la guerre.

LUNDI 28 FEVRIER
Première scène du film. Dans son appartement un homme se lève de table pour répondre au téléphone. Il entend seulement : « Tire toi, vite, tire toi ». Il part en courant. Ce premier homme du film, Jeremie Spencer, nous le retrouverons à la toute fin parmi les hommes-livres.
Peu de temps après son départ arrivent les pompiers qui fouillent l'appartement et découvrent des livres ici et là. Montag, en tant que spécialiste, ouvre le faux poste de télévision, bourré de livres. Fabian croque dans une pomme, Montag la lui arrache de la bouche, établissant ainsi leur antagonisme qui courra à travers tout le film.

MARDI 1er MARS
Intérieur du Monorail que Montag emprunte tous les jours pour se rendre au boulot et dans lequel il est réellement « dragué » par Clarisse. Depuis que le scénario existe j'ai toujours préféré le rôle de Linda, conventionnel mais touchant, à celui de Clarisse plus gravement conventionnel car pseudo-poétique. On me dira : « Pourquoi tournez-vous consciemment deux rôles conventionnels ? » Je réponds à cela que tout scénario de film comporte des avantages et des inconvénients, ou plutôt que tout principe de scénario implique le sacrifice délibéré de quelque chose. Quand on navigue dans les eaux de la science-fiction, on sacrifie la vraisemblance et la psychologie, ce qui n'est pas grave si on regagne en plausibilité et en lyrisme ce que l'on perd en justesse de ton.
Autrement dit, je crois qu'avant de démarrer un film il faut choisir les rails sur lesquels on le conduira. Il est certain qu'on ne peut se dispenser de faire ce choix et aussi qu'on ne peut changer de rails en cours de trajet.
Toujours est-il que j'ai asexué Clarisse pour ne pas l'immiscer, ni Montag, dans une situation adultérine qui a fait ses preuves ailleurs que dans la science-fiction. Ni maitresse, ni girl-scout, ni girl-friend, Clarisse n'est qu'une petite jeune fille raisonneuse et questionneuse que Montag trouve sur son chemin et qui l'en fait dévier. Julie Christie lui donne la réalité nécessaire et je ne me fais plus trop de soucis à ce sujet.
Julie est une actrice curieuse. Au repos, son visage est trop facilement tragique. Si elle sourit c'est tout de suite énorme à cause de sa grande bouche qui s'agrandit encore et de ses yeux de louve qui se ferment. Sa justesse de ton est si constante que mon travail se borne à l'empêcher de s'agiter, de se cacher, et l'amener à ralentir son jeu en le décomposant presque exagérément : un seul geste large au lieu de deux petits, regard en trois étapes, des mimiques qui apaisent le visage sans qu'il lui soit nécessaire de sourire, etc. Julie déteste son physique de haut en bas, sa poitrine qu'elle croit insuffisante, ses jambes parce que trop minces. Son instinct l'a bien inspirée en ce qui concerne les jambes puisqu'au lieu de créer une diversion sur une autre partie du corps elle a choisi de les montrer beaucoup grâce à des robes et jupes ultra-courtes.
Très inquiète et anxieuse, elle réussit à se concentrer au milieu de la plus bruyante agitation. Indifférente aux allées et venues des machinistes et électriciens, on la voit marcher de long en large en remuant ses lèvres, elle se joue les scènes à venir sans arrêt. Dès qu'elle attaque les scènes, c'est avec cette intensité et cette force de conviction qui font les actrices durables. Il est évident que le tapage que l'on fait actuellement autour de Julie après « Darling » et « Jivago » correspond à une réalité et l'on ne voit ni comment ni pourquoi elle cesserait d'avoir du succès.
Evidemment, Julie a davantage de féminité et de mystère sur l'écran que dans la vie, car elle appartient à la génération des « copains », avec tout ce que cela comporte de solidité, de fragilité et de transparence.

MERCREDI 2 MARS
Toutes ces scènes dans le Monorail sont tournées dans un écor qui ressemble exactement à un wagon de métro. Nous l'orientons après chaque plan en sorte que tout ce que l'on voit par les vitres soit exposé sur un grand écran bleu violemment éclairé par des arcs. Ensuite, le paysage, filmé en France, viendra s'insérer dans toutes les parties bleues. C'est le principe du travelling matt. Comme de toute façon à la fin de ce mois Oscar Werner et Julie Christie vont venir en France tourner leurs scènes de sorties du Monorail, j'aurais pu insister pour tourner également à l'intérieur de ce métro suspendu, mais je n'y tenais pas particulièrement, le film se prêtant bien à tous les artifices.
Il est périlleux de demander à des figurants des choses pour eux absolument inhabituelles et cependant nous avons filmé aujourd'hui plusieurs plans de « narcissisme » qui marchaient assez bien. Une fille regarde son reflet dans la vitre et l'embrasse, un jeune type s'embrasse le poignet, une femme caresse son col de fourrure, etc.

JEUDI 3 MARS
Rez-de-chaussée et extérieur caserne, c'est-à-dire combinaison de studio et d'extérieur. La porte d'entrée de la caserne est celle du plateau H recouverte d'une feuille de cuivre. Tout le mur extérieur est rouge vif. Partout des salamandres de cuivre et des grands chiffres 451. Nous sommes assez près du côté jouet qui m'intéressait. La voiture est moins réussie, car un peu lourde, mais filmée sous certains angles elle fera de l'effet.
A l'extérieur de la caserne, un début de tunnel suggèrera une circulation souterraine jusqu'à la ville. Il y a un petit pont au-dessus du tunnel, un escalier et un bar, tout cela convenable.
Aujourd'hui transport du matériel et des projecteurs, donc peu de travail, mais tout de même nous avons tourné la scène du premier échec de Montag avec le mât auquel d'habitude il monte sans difficultés.

VENDREDI 4 MARS
Ces scènes d'entrées et de sorties de la voiture de pompiers rendent tout le monde très enfantin, à commencer par les comédiens. Il y a du soleil, il ne fait pas froid, c'est la gaieté, la bonne humeur ; enfin on s'amuse un peu.
A partir de maintenant, nous sommes dans le troisième tiers du film, c'est-à-dire que la figure du puzzle se dessine et qu'il devient plus facile de remplir les espaces vides. Lorsque nous tournons une scène de ce rez-de-chaussée-caserne, nous avons en tête celle qui précède et celle qui suit, car déjà tournées l'une et l'autre.
Même le ton du film devient à présent familier à toute l'équipe. Après trois ans d'intimité avec cette histoire, il m'a fallu trois ou quatre semaines de tournage pour le trouver moi-même et encore quatre semaines pour le voir adopté par tous. C'est finalement un conte, une fable, quelque chose de malicieux, pas solennel.

SAMEDI 5 MARS
« Le Carrosse d'Or » en version italienne au National Film Theater. Le film des films. Renoir a toujours réussi ses histoires d'amour et dès 1924 il a eu l'idée de les construire sur le principe de une femme et trois hommes, ou un homme et trois femmes ; c'est ainsi qu'il n'est jamais tombé dans les pièges du triangle.

DIMANCHE 6 MARS
« Citizen Kane » dans un « Cinema Classic » de la périphérie. Le film des films ! Probablement celui qui aura donné le départ au plus grand nombre de vocations de cinéastes.
Quand on tourne il est stimulant de voir des chefs-d'œuvre et démoralisant de

voir des films médiocres ou seulement moyens.

LUNDI 7 MARS

Entrée de la voiture, sortie de la voiture, alerte, porte s'ouvrant, porte se fermant, toute la journée. Rien à signaler. Nous avons dérangé Julie inutilement car elle n'a pas tourné aujourd'hui.

Oscar Werner a offert l'apéritif ce soir, manifestement pour regagner sa popularité auprès de toute l'équipe. Nous nous sommes serré la main pour la première fois depuis deux semaines.

MARDI 8 MARS

De la chance avec le temps. Clarisse arrive près de la caserne, observe Montag de loin et file au-devant de lui en feignant de le rencontrer par hasard sur le petit pont. Tous deux se dirigent vers le bar. C'est un plan d'une minute, tourné à la grue en un seul mouvement d'accompagnement.

Plus tard, sortie du bar. Nous ferons la scène de l'intérieur du bar ici même, mais un autre jour.

MERCREDI 9 MARS

En voyant les rushes hier soir je me suis aperçu d'une erreur grave. J'ai fait trop de mouvements d'appareils aux alentours de la caserne et l'on ne distingue plus le décor pourtant charmant. Les panoramiques rapetissent la rue et le tunnel, la voiture n'est pas assez en valeur, etc. La matinée s'est donc passée à tourner des plans fixes au 18,5 avec la voiture de pompiers entrant dans la caserne, sortant, tournant

Tout le monde me demandait pourquoi j'avais l'air anxieux en arrivant ce matin et tout le monde était content cet après-midi, je n'ai jamais travaillé avec une équipe si désireuse de me faire plaisir. Je deviens très anglophile, même si peu anglophone

Le sujet des films influence les équipes. Pendant « Jules et Jim » tout le monde s'était mis à jouer aux dominos, pendant « La Peau Douce » tout le monde trompait sa femme (ou son mari) et depuis le début de « Fahrenheit 451 » tout le monde s'est mis à lire. Il y a souvent des centaines de livres dans le décor, chacun en choisit un et à certains moments on n'entend plus que le bruit des pages qu'on tourne.

JEUDI 10 MARS

Une scène assez importante au cours de laquelle Montag, pourtant bien décidé à donner sa démission, se laisse convaincre par le Capitaine de participer à une dernière mission — en fait il s'agit d'aller brûler ses propres livres. Scène difficile à régler en un seul plan car délicate à interpréter pour Oscar Werner et Cyril Cusack. Finalement, je crois que ça convient et que l'irréalité de la situation passera.

Ensuite, le mauvais temps nous oblige à rentrer à l'intérieur pour tourner des plans de Montag au lit pendant son cauchemar. Il se remue, s'agite et se tortille dans tous les sens. Un de ces plans montre que Linda, qui ne dort pas, l'observe.

Un autre, le dernier plan de cauchemar, s'enchainera très exactement sur un plan de Clarisse se réveillant chez elle dans son lit. L'enchainement se fera sur les yeux dont l'emplacement est rigoureusement le même dans les deux plans. Amusant à tourner.

VENDREDI 11 MARS

Intérieur bar. Montag et Clarisse s'assoient et bientôt ils observent par la fenêtre un type qui circule sur le trottoir tournant autour de la « Boîte à dénonciations ». C'est comme une boite à lettres dans laquelle il suffit de glisser la photo de quelqu'un dont on sait qu'il recèle des livres pour se débarrasser de lui.

Dans mon esprit, et pour lutter contre la convention, Linda et Clarisse sont deux femmes presque semblables et j'ai demandé à Julie de ne pas jouer les deux rôles différemment. Pour moi, il devait en aller de même avec Montag qui eût dû se comporter doucement et simplement avec les deux femmes. Homme de théâtre avant tout, Oscar Werner ne peut pas admettre cela et il joue le contraste. Après avoir joué le mari violent de Linda il veut jouer le soupirant de Clarisse, et il ne se rend pas compte du tort qu'il fait au personnage : odieux à la maison avec ses livres, joli cœur dehors avec son initiatrice.

De toute manière, ce n'est pas lui qui gagnera la bataille sournoise qui nous oppose car au montage je passerai sur Julie (en Clarisse ou en Linda) chaque fois qu'il faudra escamoter un geste trop brutal, un sourire trop appuyé, une mimique trop solennelle.

SAMEDI 12 MARS

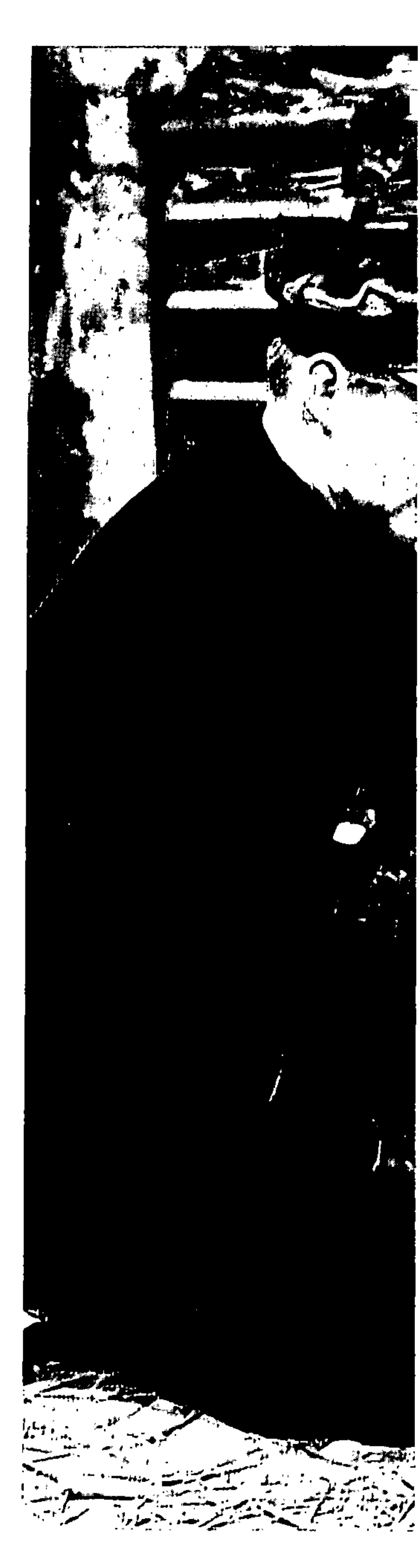
Au National Film Theater, « French Cancan » qui est un film splendide. Autant « Le Carrosse d'Or » est impeccable autant « French Cancan » est rempli de pépins mais tous extérieurs à Renoir : pépins de photo, de cadrage, de décors, de musique, de distribution franco-italienne, d'argent, etc.

Tout ce qui dépend de Renoir, scénario, dialogue, idées, mise en scène est génial dans ce film qui est la preuve par neuf de la politique des auteurs. « French Cancan » tient le même propos que « Le Carrosse d'Or » mais le « Carrosse » est le film de l'esprit et « French Cancan » celui de la chair. D'ailleurs, Helen Scott a résumé le vrai sujet du film d'un mot qui eût enchanté Renoir : « En voyant danser toutes ces filles j'avais réellement mal au cul. »

DIMANCHE 13 MARS

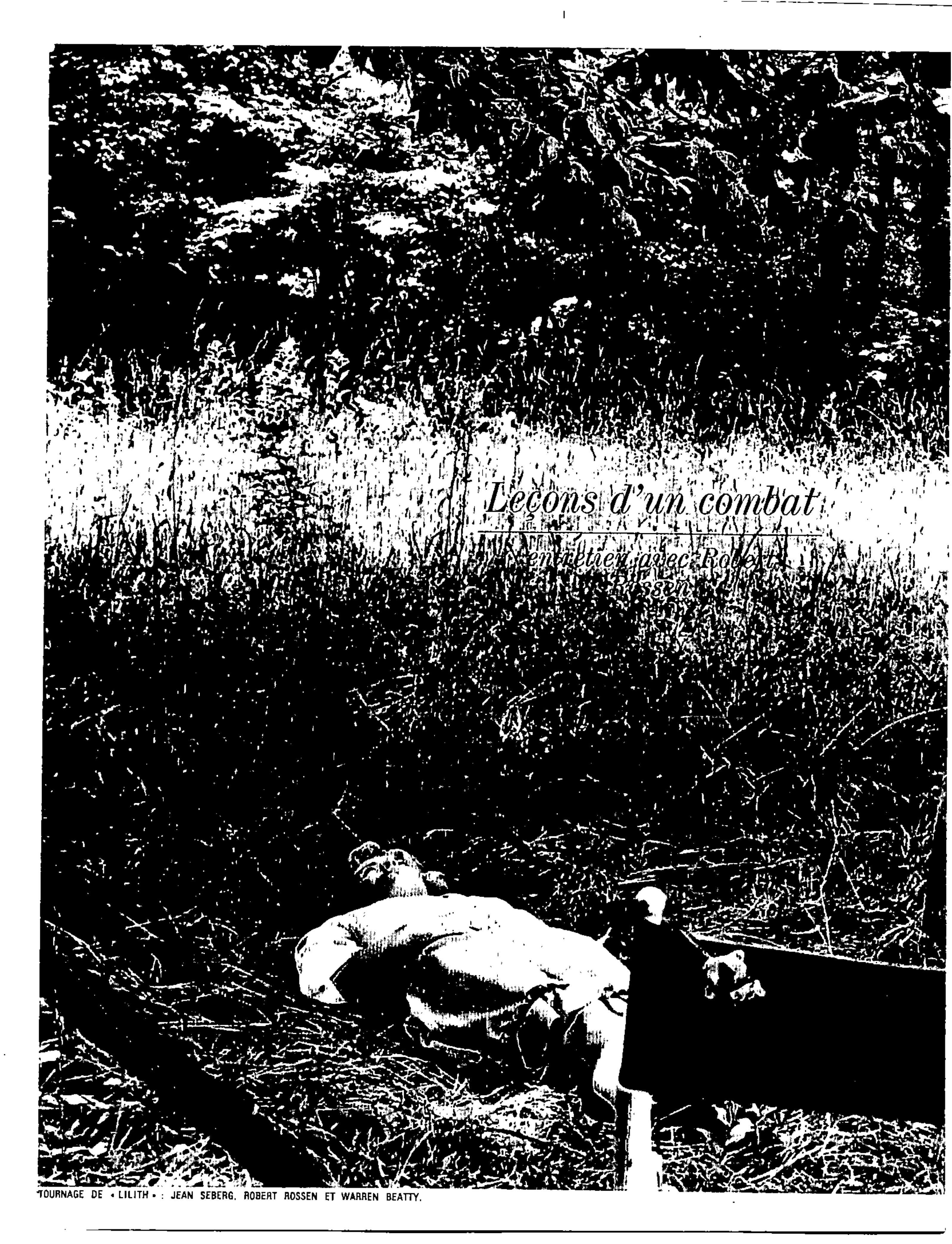
Encore Renoir... Je viens de terminer la lecture de son premier roman « Le Capitaine Georges » qui vient de paraitre chez Gallimard. C'est simple, cru, marrant, émouvant, absolument vivant comme ses films et comme lui-même.

François TRUFFAUT. (A suivre.)





OSCAR WERNER ET JULIE CHRISTIE.



Leçons d'un combat

entretien avec Robert Rossen

TOURNAGE DE « LILITH » : JEAN SEBERG, ROBERT ROSSEN ET WARREN BEATTY.



Cahiers Vous avez quitté Hollywood depuis un bon moment...

Robert Rossen Oui, il y a bien longtemps que je n'ai pas été là-bas... Voyons, c'était en 1951, il y a quatorze ans...

Cahiers Et vous aimeriez y retourner ?

Rossen Oh non ! Mais les lieux ne signifient rien, vous savez. Je n'ai rien contre Hollywood, c'est seulement un endroit qu'en tant qu'être humain je n'aime pas du tout. Je n'y trouverais aucune inspiration, je ne m'y sentirais pas chez moi, j'y mènerais une vie que je déteste. C'est tout. D'ailleurs, les dernières années que j'ai passées à Hollywood, j'ai beaucoup voyagé. En fait, « All the King's Men » et « The Brave Bulls » n'ont pas été tournés à Hollywood, et c'est après avoir été à Mexico pour ce film-ci que j'ai quitté la Californie. D'ailleurs, j'étais presque malade dans un studio. Je fais à cet égard une sorte de claustrophobie. J'ai horreur des studios !

Pour « Lilith », je n'ai fait qu'une semaine de studio. Les six semaines de tournage, nous les avons passées à Long Island où j'avais loué une vieille pension que personne n'habitait et qui était merveilleuse : le Killingworth Taylor mansion ; à Rockville, Maryland, aussi, où se trouvait la clinique.

Cahiers Vos deux derniers films ont la réputation d'être les meilleurs. Est-ce votre avis ?

Rossen Je ne pense pas que ce soient mes meilleurs films. J'aime « All the King's Men », « Body and Soul ». Je crois que « The Brave Bulls » est un merveilleux film. Alors, peut-être, ces trois là et les deux auxquels vous faites allusion sont-ils mes meilleurs films. Mais il m'est impossible d'en isoler un seul comme étant le meilleur. Peut-être, au fond, est-ce parce que j'espère qu'aucun d'eux n'est le meilleur et que je ferai mieux...

Cahiers Vous n'aimez donc pas autant « They Came to Cordura » ?

Rossen Non. Je viens de le remonter, il y a six mois environ. Je ne sais pas si ça a fait grand chose. J'étais un employé sur ce film, je ne l'ai pas assez contrôlé. Il y avait deux gros défauts : le premier : il était trop explicatif, le second : je voulais lui donner une fin qui était celle du livre et on m'en a empêché. Il fallait absolument que le héros mourût à la fin, mais on ne tue pas Gary Cooper ! Il le fallait, car dans le livre le héros était un peu le symbole du Christ. L'histoire ne pouvait donc se terminer que d'une seule manière. J'aimais bien cette histoire, d'ailleurs, et c'est un film que j'avais vraiment envie de faire, mais je ne pensais pas rencontrer de telles difficultés. On est bien sûr toujours à peu près libre pendant le tournage, mais c'est ensuite ! J'ai donc essayé de le remonter pour que ça s'arrange un peu, mais ça ne s'arrange guère. Il est techniquement impossible de le sauver puisqu'il n'a pas été tourné comme il fallait. Cependant, il est mieux maintenant. J'ai

eu recours à un truc pour la fin : lorsqu'ils montent sur la colline et regardent Cordura, sur leur visage reparait le moment où individuellement, ils sont devenus des héros, leur premier acte de courage en somme. Chacun d'entre eux se souvient en un instant de ce grand moment, unique. J'espère que ça marche, mais je n'en suis pas sûr... C'était un mauvais film.

Cahiers N'est-ce pas proche par certains côtés de Huston, avec qui vous avez travaillé ?

Rossen Si, c'est assez juste. Je n'y avais pas pensé, mais le climat est effectivement un peu le même que dans « The Treasure of the Sierra Madre ». Et « The Maltese Falcon », « The Asphalt Jungle » ne sont, au fond, pas tellement éloignés.

Cahiers Avez-vous aimé travailler avec Gary Cooper ?

Rossen Bien sûr. C'était un acteur exceptionnel. Il n'était pas vraiment fait pour le rôle de « They Came to Cordura ». Il y avait trop de dialogues pour lui et je ne savais pas, à l'époque, qu'il était déjà un peu malade. Mais il était extraordinaire, comme toujours. C'était un être unique, un des plus adorables garçons que j'aie jamais connus. Il souffrait de la colonne vertébrale et nous avions engagé une doublure pour certaines scènes, mais il lui arrivait d'avoir à cet égard des accès de fierté et alors, il montait lui-même à cheval. Parfois il m'emmenait chasser avec lui. Il avait toutes sortes de fusils. Il vivait en parfaite communion avec la nature, c'était un poète, un mystique... Mais un vrai professionnel aussi, jusqu'au bout des ongles. Pour ce qui est du métier de comédien de cinéma, je n'ai jamais rencontré son pareil. Il avait cette qualité que possède également Burton — aujourd'hui plus que jamais — de dominer parfaitement son jeu, de l'intérioriser en quelque sorte. C'est une des différences essentielles entre le jeu de l'acteur au théâtre et au cinéma. Cela s'apprend. Il faut savoir jusqu'à quel point on doit se livrer pour produire l'effet voulu. Bogart aussi, bien sûr, savait cela parfaitement, mais vraiment Cooper était formidable. Il vous faisait jouer avec lui ; à le voir, vous entriez dans le jeu, et c'est parvenir à ça qui fait le grand comédien de cinéma. Le mot « acteur » prend alors tout son sens : c'est être capable d'un acte. Il faut agir sur un public, le faire participer, l'entraîner.

Cahiers « They Came to Cordura » a ceci en commun avec vos meilleurs films, dont « The Hustler », que vous allez jusqu'au bout dans la voie que vous choisissez...

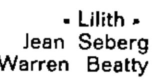
Rossen Peut-être, mais plus consciemment dans « The Hustler » que dans aucun autre film. J'étais extrêmement conscient de ce que je faisais en tournant « The Hustler », du début jusqu'à la fin. Dans tous les domaines, à tous les niveaux, depuis celui du billard (ce film a suscité des discussions violentes ici, dans les salles de billard, et ça, je le cherchais) jusqu'au fait que Newman fréquente une infirme. En effet, pourquoi boite-t-elle ? Il est difficile de le dire, et cependant, il ne pouvait pas en être autrement. Lui aussi est un infirme, mais sur le plan de la sensibilité, tandis qu'elle l'est déjà physiquement.

Cahiers Pourquoi cette tendance à parler de l'infirmité dans vos derniers films ?

Rossen C'est que si je regarde le monde dans lequel nous vivons, si je pense à ce monde d'aujourd'hui, je ne peux m'empêcher d'y voir un grand nombre d'infirmes et je ne peux pas en parler comme s'il s'agissait de dépravés méprisables, je veux en parler avec sympathie, essayer de les comprendre. C'est en fréquentant de nombreuses personnes très différentes et très proches à la fois, en vivant, que j'en suis arrivé là. Lorsque j'étais jeune, je n'y prêtais pas grande attention, mais, aujourd'hui, je me rends compte que dans « l'anormalité » de certaines de ces personnes il y avait du bon. C'est comme la fille de « The Hustler » : en un sens elle tire avantage de son infirmité. Le drame, dans cette histoire de deux infirmes, c'est qu'elle a besoin d'une canne et qu'il ne peut lui donner qu'une queue de billard. J'exagère, mais c'est ça, vous voyez. Il a besoin d'une victoire avant tout, c'est sa tragédie. Et je ne suis pas d'accord avec le gars des « Cahiers », un grand garçon... Marcorelles je crois, qui me disait que Newman n'aurait pas dû paraître échapper à sa tragédie. Il me disait aussi, en déjeunant, qu'il n'y avait plus de « hustlers » en Europe. Alors, je l'ai regardé : il y avait à une table voisine un groupe de personnes qui étaient là pour le lancement de « Jules et Jim », des starlettes, des hommes d'affaires, des photographes, etc., je les ai désignés en lui disant : « Et eux ? Ce ne sont pas des « hustlers » ? Vous ne croyez pas qu'ils essayent de se voler les uns les autres, de s'exploiter, à longueur de journée ? »

Tout n'est qu'affaire d'expérience dans notre métier. Bonnes ou mauvaises, elles laissent toujours des traces, ce sont elles qui nous inspirent. Quant aux gens, je ne pense pas qu'ils soient jamais d'une seule pièce. Rien n'est tout noir ou tout rose. Les choses sont plus compliquées et ce que nous pouvons faire de mieux, c'est encore d'essayer de les rendre dans leur complexité pour tenter de les mieux comprendre. D'une certaine manière, c'est également ça qu'on appelle humanisme. C'est ce qui a guidé le jeune Marx — bien que les partis communistes l'aient parfois oublié. Je crois que d'une manière ou d'une autre, les grands cinéastes participent eux aussi de cette tradition humaniste. Prenez Bergman par exemple : l'homme en quête de Dieu, prenez Fellini, c'est toujours un point de vue, une manière de rapporter sa propre expérience, de conserver ce que l'on a reçu, ce avec quoi l'on a vécu et une manière de le transmettre en termes de relations interhumaines. C'est ça Renoir. Il parvient à




« Lilith »
Jean Seberg
Warren Beatty





Jean Seberg et les objets de « Lilith ».

cela plus qu'aucun autre. Mais c'est une fin que nous poursuivons tous, peu importe d'où nous partons.

Cahiers Et d'où êtes-vous parti pour « Lilith » par exemple ?

Rossen J'ai lu le livre il y a deux ou trois ans et je l'ai beaucoup aimé. Il contient une idée qui m'intéressait énormément : celle de comparer la personne que l'on dit « adaptée » à celle que l'on dit « inadaptée » dans notre société. La société considère celui qui se trouve en dehors de ses normes comme un malade. Or, mon sentiment personnel est que la société, elle-même malade, ne fait que refuser une certaine forme de déraison. Ce sentiment, je l'ai trouvé très fortement présent dans le livre. Comme par ailleurs celui-ci était bien écrit, j'ai décidé de le porter à l'écran.

Cahiers Ne l'avez-vous pas trouvé justement trop « écrit » ?

Rossen Comme la plupart des romans, il n'a pas du tout les qualités requises par un film : la perception de l'espace et du temps rendue par des images, la présence purement visuelle d'un grand nombre d'idées, etc., alors, je vous comprends. C'est bien pourquoi, d'ailleurs, je me suis efforcé de transposer beaucoup de descriptions et de dialogues en termes visuels. J'ai remanié le livre dans ce sens. Mais pas assez. Je ne pense pas l'avoir assez bien fait. Les relations qui unissent les personnages à ce qui les environne, voilà peut-être ce qui compte le plus dans un film; or, ces relations sont tout à fait différentes de celles que l'on doit établir dans un livre. J'ai donc imaginé certaines scènes qui prolongeaient l'univers de mes héros jusqu'au monde extérieur. Par exemple, quelques personnes éclatantes de santé venaient rendre visite à une des filles dans la clinique. On avait alors l'impression que le monde extérieur était vraiment responsable de l'internement de cette fille et de ses compagnes et il se créait ainsi un monde irréel comme si l'existence elle-même de ce qui était montré devenait douteuse. J'ai coupé cette scène sans trop savoir pourquoi et j'ai maintenant l'impression que j'ai eu tort de le faire.

Le livre était effectivement difficile à lire. Il fait partie de ces ouvrages où un grand nombre de choses sont imprécises : livrées à l'imagination. C'est donc une création tout à fait visuelle, mais à sa manière, en termes de prose. Cette prose était précieuse, recherchée, il était difficile de déceler ce qui était image, ce qui ne l'était pas, etc. J'ai donc essayé, comme je le fais toujours lorsque j'adapte un livre que j'aime, d'en rendre l'esprit plutôt que la lettre.

« The Hustler », non plus, n'était pas du tout une adaptation littérale du livre. Seulement là, ma tâche était plus facile dans la mesure où j'ai passé de nombreuses années de ma jeunesse dans des salles de billard. J'ai même écrit une pièce sur ce sujet vers vingt-cinq ou vingt-six ans. Je ne l'ai jamais montée car je n'en étais pas satisfait, il me semblait qu'elle ne parvenait pas à dire ce que je voulais exprimer. Trente ans plus tard, donc, j'ai lu « The Hustler » et il m'a semblé y trouver précisément ce que j'avais essayé de dire dans ma pièce sans m'en rendre vraiment compte, car j'étais trop jeune à l'époque. Il y avait bien sûr dans le roman une toile de fond sociale beaucoup plus réaliste.

Cahiers A ce propos, avez-vous été influencé par le néo-réalisme ?

Rossen Oh, beaucoup, beaucoup ! Mais lorsque je n'étais encore que scénariste, il me semble que j'écrivais des films très proches déjà par leur esprit du néo-réalisme que je ne connaissais pas encore, et pour cause ! Mon film sur le lynchage, en 1937, « They Won't Forget » était très « néo-réaliste », le premier Bogart : « Marked Woman » également, et « The Roaring Twenties »... J'ai donc fait un tas de choses dans cet esprit à ce moment-là. Mais cela ne veut pas dire, bien sûr, que, plus tard, je n'ai pas été influencé par ce grand mouvement italien. Au contraire, « Rome ville ouverte », « Le Voleur de bicyclettes », etc., m'ont beaucoup marqué et j'ai même pensé, lorsque je suis devenu metteur en scène, qu'il s'agissait là de la vraie manière de faire des films. Il m'a alors semblé que tout le système hollywoodien était condamné si l'on ne se décidait pas enfin à regarder la vie avec un regard clair, un œil froid. Ce qui n'exclue pas l'émotion, la sensibilité. Cela signifie seulement que la vie représentée doit être telle que nous la voyons et non telle que nous voudrions qu'elle soit. Nous avons à dire ce qui ne va pas dans notre époque. Je suis de ce siècle. C'est une caractéristique que je partage avec beaucoup d'autres qui n'en continuent pas moins à penser trop souvent en termes déjà en usage avant la première guerre mondiale. Il existe encore une pensée quasi victorienne et bien des situations tragiques dans lesquelles nous nous trouvons aujourd'hui lui sont redevables. Nous employons des concepts qui ne devraient plus avoir cours. Ceux qui leur donnent un cours forcé sont donc encore plus fous que ceux qui refusent de les employer. Malheureusement, ceux-là sont les plus nombreux et ils tiennent leur manière de vivre pour exemplaire.

Cahiers Représenter les choses comme elles sont et non comme on les voudrait, est-ce là une définition de votre réalisme ?

Rossen Oui, à ceci près toutefois qu'il ne s'agit pas d'une reproduction servile de la réalité. Il faudrait plutôt capter les choses telles qu'elles sont et les modifier de manière à leur communiquer une signification poétique. Peu importe, d'ailleurs, qu'on l'appelle ou non poétique, l'important étant que soit ainsi livré quelque chose situé au-delà et au-dessus de la vie, et qu'ainsi l'on ressente ce que profondément l'on pense. Atteindre si vous voulez par l'objectif le subjectif devenu universel. Mais ces termes sont problématiques. Qu'est-ce qui est objectif ? Qu'est-ce qui est subjectif ? Le subjectif devient objectif dans bien des cas...

Cahiers Avec « Lilith », un des films américains récents les plus importants est à nos yeux « Splendor in the Grass » : voyez-vous des points communs aux deux films, quant à la construction temporelle en particulier ?

Rossen Disons que le temps est plus ramassé dans « Lilith » que dans « Splendor » — plus concentré. Le temps pèse, on a l'impression qu'il va nous écraser, passer irrémédiablement. Elle, pourrait partir de l'institution. Lui, pourrait également s'en aller. Ils ne le font pas. Vincent ressent le passage du temps de manière terrible, maladive. Sa hantise est de perdre Lilith. Elle a des moments de lucidité, se trouve en somme perpétuellement entre deux univers, il redoute que de ce fait elle lui échappe. Il craint que d'une manière ou d'une autre elle franchisse la ligne avant qu'il l'ait vraiment possédée. Je ne veux pas dire seulement au sens sexuel. C'est qu'il est, lui, de plus en plus concerné par son univers à elle, si bien qu'il abandonne progressivement le sien au profit de celui de Lilith. Il n'en est pas moins sensible — au contraire — au temps. C'est une des choses dont je me suis le plus soucié. De là à en faire le sujet du film, il y a un pas, mais c'est sûrement un de ses aspects essentiels.

Cahiers On pourrait peut-être qualifier votre style de réalisme fantastique en entendant par là une grande objectivité enrichie d'une dimension poétique...

Rossen Peut-être en effet, mais je ne tiens pas tellement à philosopher sur mon propre cas. Il se trouve que je dois en principe enseigner le cinéma dans une université à partir du mois de septembre. Je ne sais pas du tout ce qui va se passer au cours de ces leçons car ce qui est certain c'est que je ne vais pas les préparer. Je parlerai de ma propre expérience, je raconterai des histoires que j'ai vécues au cours de ma carrière, je dirai les leçons que j'en ai tirées, etc. Mais faire des catégories, établir des théories, etc., ce n'est pas pour moi. Ça ne m'intéresse pas. Mon style est en moi, qu'il y reste. Je ne cherche pas à intellectualiser, tout au moins pas avant qu'un script soit achevé. Ensuite, il faut bien se demander ce qu'on veut faire, où l'on veut en venir. Mais, de toute manière, imposer un style ou une technique à des étudiants reviendrait à étouffer la personnalité de futurs cinéastes. Technique et style viendront d'eux-mêmes, chacun les porte en lui. Je pourrais bien sûr parler de la technique proprement dite pendant ces cours, mais alors là, ce n'est pas mon affaire, c'est celle d'un opérateur ou d'un ingénieur du son.

La technique n'est rien face au contenu, et en parler n'est pas le fait de celui que vous appelez aux « Cahiers » : « auteur de films ». Son travail à lui c'est de parler des films de manière beaucoup



plus profonde, de créer un style dans la manière de faire des films, un style au service d'un contenu. C'est ce qui s'est passé dans tous les pays. De Sica avait son point de vue, Rossellini également et Fellini en a un tout différent. On en est venu aujourd'hui à quelque chose de plus abstrait avec Antonioni. C'est une affaire de personnalité. Il ne faut donc pas vouloir imposer un style comme ces femmes qui mettent des vêtements qui ne leur conviennent pas en se disant : « Bien sûr ça ne me convient pas du tout, mais c'est la mode ! »
Pour ma part, j'essaye de faire des films qui signifient quelque chose pour moi et qui de ce fait toucheront peut-être aussi les autres. Je n'en fais pas beaucoup. Je ne tiens pas spécialement à faire des films pour le seul plaisir d'en faire, vous savez, vraiment pas...

Cahiers Vous avez cité un certain nombre de cinéastes, que pensez-vous de Welles ?

Rossen Je pense que s'il n'avait pas été comédien, il aurait été le plus grand metteur en scène qui ait jamais existé. C'est un génie complet. Un être fascinant. Tout ce qu'il fait est nouveau. Il est doué d'une perspicacité étonnante, d'un sens cinématographique stupéfiant : cette manière qu'il a de raconter une histoire entière en un plan. C'est un don que peu de cinéastes ont. Je ne pense pas, vraiment pas, qu'Antonioni soit aussi grand.

Cahiers Et Fellini ?

Rossen C'est également un très grand cinéaste à mon sens, mais de ce genre de types extraordinaires qui font un travail gigantesque, magnifique et glissent, tout à coup, sur une peau de banane. Il essaye toujours des choses nouvelles qui sont très intéressantes sans être cependant d'une originalité continuelle. Son travail sur « 8 1/2 » n'est pas sans rappeler ce que Resnais avait fait dans « Marienbad », je songe à la manière de jouer avec la pellicule, avec les blancs, etc. Mais en art, quoi que vous fassiez, il y a toujours quelqu'un qui l'a fait avant vous. Nous ne faisons que des variations. Si l'on voulait innover complètement, il faudrait nier l'existence des pièces de Shakespeare !

Cahiers Que pensez-vous de la Nouvelle Vague ?

Rossen J'aime Truffaut et Godard. « Les Quatre cents coups » est un film fantastique et « A Bout de souffle » m'a semblé stupéfiant sur le plan du style. Quant à Resnais, je trouve qu' « Hiroshima » est infiniment supérieur à « Marienbad », qui est cependant un film intéressant d'un point de vue expérimental, quant aux recherches spatio-temporelles. Mais je suis beaucoup plus ému par « Hiroshima ». Comment ne pas l'être ? On ne peut pas ne pas aimer ce film !

Cahiers Expérimenter, n'est-ce pas ce que Renoir fait tout le temps ?

Rossen Si, mais c'est un grand conteur. Il a un point de vue. On ne peut nier cela. C'est du contenu. Il est toujours merveilleux, parce qu'à partir d'un



« Lilith » : Jean Seberg, Jessica Walter et Warren Beatty.

contenu aussi fort que celui qu'il offre, il peut se permettre d'expérimenter constamment. Il ne part jamais de problèmes stylistiques. Peut-être dans « Le Carrosse d'or », mais pas dans « La Grande Illusion ». Son style, consciemment ou non, vient du point de vue particulier qu'il a sur la vie. Ça n'a dès lors aucun rapport avec le metteur en scène de Hollywood qui vient voir un producteur en lui disant qu'il est capable de tourner la plus vertigineuse poursuite de voitures jamais vue, ce qui n'aurait rien d'offensant s'il n'oubliait pas la question essentielle : qui est dans la voiture ?

Cahiers Entre les théories de l'Actor's studio et la liberté qu'un Godard laisse à ses interprètes, où vous situez-vous en matière de direction d'acteurs ?

Rossen Je ne crois pas que l'on puisse avec succès faire en sorte que l'acteur devienne véritablement le personnage qu'il joue. Je le laisse donc très libre, mais je sais ce que je veux obtenir. Il y a beaucoup d'aspects dans le jeu du comédien que, de toutes façons, il ne comprendra jamais. Il ne comprendra jamais pourquoi je veux qu'il se tienne à un certain endroit plutôt qu'à un autre, pourquoi je dis de développer une prise qui, de toute évidence, ne me plait pas dans sa totalité, etc. Comment pourrait-il comprendre tout cela ? Au cinéma, contrairement au théâtre, l'acteur est exclu de ce que l'on crée en ceci qu'il ne peut avoir une vision globale de cette création. Au théâtre tout est là, sur la scène, l'acteur ne le voit que de son point de vue, mais il le voit. Il sait tout de ce qui est en train de se passer. Pas au cinéma. C'est pourquoi l'acteur de cinéma intelligent est celui qui est conscient du fait qu'il se passe des tas de choses dont il ne sait rien.

Quelle est l'essence d'un film ? L'essence d'un film c'est d'abord le fait que la caméra doit être l'œil, l'œil invisible. Il doit capter le moment de vérité, le moment où les choses se révèlent telles qu'elles sont. Elles s'épanouissent à la faveur d'une situation qui crée un instant d'émotion. Pour parvenir à cela, il faut laisser aux acteurs une certaine marge de liberté. Pour une bonne part, la réussite du film tiendra à ce qu'ils vous auront donné et que vous avez, bien sûr, souhaité en vous-même. Mais, imposer votre idéal dès le départ, ce serait nier l'importance de l'acteur et s'interdire de tirer profit de ce qu'il peut apporter au film. Un acteur peut apporter un tas de choses complètement folles, un tas d'erreurs semble-t-il, mais qui deviennent vraies, merveilleuses, des choses qui lui semblent pouvoir être meilleures s'il les travaillait encore, alors qu'il n'en est rien. C'est du premier coup que l'on parvient le mieux à ce genre de choses. Telle est l'innocence que j'essaye de retrouver dans un film.

Dans les rares films dont je n'ai pas écrit le scénario, je travaillais avec le scénariste pour parvenir comme je l'en-

The Hustler : Paul Newman.



tendais à créer les personnages que je voulais. Mais ensuite, il me fallait dépendre de la personnalité de l'acteur. Les acteurs — aussi bons soient-ils — ne peuvent incarner exactement le personnage que l'on a imaginé. Il s'agit donc pour nous d'avoir recours à un grand nombre de trucs qui sont à notre disposition, ce qui n'est pas le cas au théâtre. Ce sont deux moyens d'expressions complètement différents.

J'ai généralement travaillé avec des acteurs dont la propre personnalité, jointe à celle de mon personnage, pouvait donner un bon résultat. Mais ces acteurs, je les choisissais de manière souvent purement instinctive, en vertu de ce que l'on peut lire dans leurs yeux et que le public lira comme moi, même si ça n'y est pas vraiment. John Garfield était, je trouve, excellent dans « Body and Soul ». C'est bien sûr un acteur averti, mais il était meilleur là que partout ailleurs. C'est que le cadre dans lequel il devait jouer ne lui était pas inconnu. C'était une partie de New York, une vie qu'il connaissait et qu'il comprenait sans même y penser. Pendant le tournage, je l'ai à peine conseillé. Ce n'était pas la peine, il trouvait de lui-même sans chercher. Quand on devait refaire une prise, il savait pourquoi tout aussi bien que moi. C'est une question d'entente. Avec Broderick Crawford, dans « All the King's Men », c'était la même chose. Et pourtant, il ne savait rien du rôle et de l'ambiance, mais il y avait en lui une réaction psychologique devant le monde qui était parfaite pour ce rôle : être capable de dominer l'autre, d'avoir un grand pouvoir sur lui, de l'utiliser. Ça, il savait le rendre, et j'en étais persuadé avant de tourner. Avec Paul Newman des choses très intéressantes se sont également passées. A partir de son personnage dont il étudie les moindres détails, il se trouve, lui, renvoyé à l'univers entier. Aussi, la première fois que vous répétez avec lui, il a tant de choses à faire, tant de problèmes à résoudre que l'on pense ne jamais en sortir. C'est l'acteur le plus soucieux de la moindre chose que je connaisse. Il faut le laisser faire. Ça prend un temps fou, mais le lendemain matin on peut parler avec lui et commencer à travailler, à discipliner toute l'émotion suscitée la veille.

Avec Piper Laurie, j'avais affaire à une fille qui, dans la vie, a de terribles problèmes de communication. Elle pourrait être assise ici à côté de nous pendant une heure sans prononcer une seule parole. J'ai essayé de comprendre pourquoi c'était là son problème, et j'ai utilisé cette connaissance. Tenir compte de la personnalité de l'acteur, voilà ce qui est important pour moi, plutôt que d'imposer telle ou telle méthode. Ce que nous faisons en ce domaine n'est généralement pas parfait, mais il faut s'efforcer de réussir le plus de choses possible. Ainsi, il y a dans le jeu de Scott des choses extraordinaires, mais il y en a aussi d'horribles. Vous pouvez travailler celles-ci avec lui des heures entières, il n'y a rien à faire, il ne les corrigera pas. C'est un personnage, Scott. Travailler avec lui, c'est comme extraire de l'or. Il y a de l'or quelque part, mais que de cailloux, que de terre avant de l'atteindre ! Kubrick y est parvenu dans « Strangelove », mais il a beaucoup de sensibilité, c'est un cinéaste très fin.

Cahiers Et Preminger dans « Anatomy of a Murder » ?

Rossen Preminger, c'est autre chose. Il ne laisse guère de place aux miracles éventuels. Ce qu'il veut est déjà contenu dans le script et il le réalise avec une poigne de fer, mais je ne pense pas que lui-même se considère comme un des meilleurs metteurs en scène qui soient ! Il est beaucoup plus réaliste que ça, c'est un producteur. Scott a eu des problèmes avec Huston aussi, car Huston est encore beaucoup plus sévère que Preminger.

Jackie Gleason est tout le contraire de Scott. Il adorait son rôle, car il était le seul dans le film à l'avoir vraiment vécu. Il pouvait jouer soixante-quinze boules de suite sans en rater une. Il n'a jamais été doublé, il n'y avait aucun trucage. C'est un fou de billard. Il comprenait parfaitement l'esprit de son rôle et puis, il avait cette grâce que je désirais, la grâce que donne parfois l'obésité. Son identification au personnage était si totale que je n'avais moi qu'à le filmer de la manière la plus propice pour capter l'essentiel de ce qu'il m'offrait.

Cahiers Nous avons beaucoup admiré la photo et le montage de « Lilith », comment travaillez-vous avec les techniciens ?

Rossen J'ai toujours, dès mes débuts, attaché beaucoup d'importance au montage. J'ai passé plus de temps dans les salles de montage que partout ailleurs. Je pense tout le temps au montage quand je tourne, car c'est la seconde partie de l'écriture d'un film. Le cinéma est en effet une manière d'écrire au même titre que l'autre, à ceci près que c'est avec de la pellicule qu'il faut écrire. Je travaille donc en étroite collaboration avec le monteur.

Je me suis aperçu d'une chose pendant le tournage de « Lilith », comme pendant celui de « The Hustler », c'est qu'il arrive que l'on écrive une scène qui, dans le scénario, semble correcte et qui, lorsqu'on voit le film, ne s'intègre pas à l'ensemble. C'est la même scène et pourtant elle n'a plus la signification que vous lui vouliez, elle n'a pas l'impact suffisant. Alors, vous prenez cette scène, vous la placez à différents endroits, et elle prend vie. Jamais vous n'auriez pu prévoir cela en écrivant, ni même en tournant. La scène prend son sens à un point précis que l'on n'aurait pas pu lui assigner auparavant. Vincent devait d'abord rencontrer Lilith dans la chambre de celle-ci. C'est d'ailleurs ce qui se passait dans le livre. J'ai dû changer cela, et maintenant ils se rencontrent au picnic. C'est tellement mieux ainsi pour le développement de leurs relations, mais pour le savoir, sans

doute fallait-il que ces relati
cent à exister vraiment, à pr
Dès que j'ai été indépend
très dur quant au montage.
« All the King's Men » un
cifiant qu'une fois le mont
on ne pourrait le refaire. Si
mon montage, ce n'est pl
J'ai toujours évité les drame
woodiens dans ce domaine.
nelle histoire à Hollywood,
capable qui, une fois qu'un
miné son travail, prend un
à le détruire par le biais du
en le distribuant avec une i
Presley par exemple. C'es
qui a toujours existé entre l
et les producteurs ou tous
travaillent dans les studios.
gens frustrés, qui osent s'a
écrivain en lui disant ce qu'i
Ils ont la même conduite
metteur en scène qui a drc
mier montage : le « directo
ne signifie rien puisqu'ils
suite remonter le film pour m
ment il aurait dû être fait ! M
savent rien, eux ! Si le film
ils en profitent, sinon ils me
sur le compte du metteur en
ça ne rime à rien. Ce sont d
peuvent être les meilleurs
les meilleurs distributeurs et
vous voudrez sauf des cin
Je me souviens qu'un dist
voyant « The Hustler », a
mon Dieu, qui va aller voir
qu'en savait-il ce crétin ? Il
son restaurant à dix dollars,
nuit, mais pas la pensée du
Cela dit, j'ai été très libre
lumbia comme avec la Fox.
avoir un grand pouvoir po
être capable d'imposer sa
conditions. Il faut lutter. Ma
vez, c'est un peu la même
tous les artistes... On conna
des moments de décour
cours desquels on se dem
vaudrait pas mieux tout lai
et se contenter d'un trav
fixes. Mais si vous croyez à
faites, il faut lutter, lutter et
Qui ne l'est pas ?

On va peut-être pouvoir s'a
tenant car je suis un peu
été très malade, vous sav
maladie de peau que j'ai att
sais trop où, en tournant sar
seule chose qui puisse me
la cortisone. C'est un médic
que, mais qui a des effets
l'estomac en particulier. J'ai
fois à l'hôpital en un an. Je
concentration nécessaire pc
beaucoup. Au bout d'une de
dois me reposer. Je vis au r
baigne... Je n'avais jamais
auparavant. Sans doute est-
j'en ai besoin. Je ne savais
c'était qu'être allongé sur
ne rien faire. J'apprends cel
tête avec le soleil. Ce n'est
(Propos recueillis au magnét
Jean-Louis Noames, août 1



« The Hustler » : Paul Newman et Piper Laurie.



THE HUSTLER (L'ARNAQUEUR) : PAUL NEWMAN.



Réminiscences

Lors d'un pique-nique baigné de lumière shuftanienne, Eddie aux mains plâtrées disait à Sarah la passivité de l'univers : la beauté des choses est à la mesure de la qualité de notre habitat.
L'acte beau, quel qu'il soit, est celui en lequel l'acteur autorise l'épiphanie de l'essence (comme si la vie était art, essentiellement, en ceci, qu'agir est toujours être en représentation, quitte, tel Eddie-Newman, à être son propre public).
Eclat de cette manifestation ; éclat et péril : elle grise.
C'était à la faveur d'une telle griserie que l'on voyait transparaître le don. Il faisait scandale et, condamné par un univers terne du nivellement, réclamait châtiment.
Gagne dès lors, non celui qui se soucie de la beauté du geste, mais celui pour qui tout se pose en terme d'efficacité, de rendement. Créateur : interdit de séjour. Sont requises la compromission ou la démission. Il n'y a place que pour Bert ou Minnesota Fats.
Bert jetait un sort en nommant : « loser ». Mais Eddie ne gagnait-il pas sur un autre plan ?
Proches, là où les avait menés — amour ou billard — l'affrontement, Eddie, Bert, Sarah se reconnaissaient comme du même bord, semblablement embarqués, tels ceux venus à Cordura sur une vieille draisine ou tels autres internés en Maryland.
Ne les séparait plus que ce qui jamais ne serait comblé.
C'était une histoire de blessés, d'isolés, d'inconnus. Astreints à boiter seuls.
Au seuil de l'infranchissable étrangeté de l'autre se révélait une irrémédiable étrangeté à soi-même.
Il y avait eu la rencontre au conditionnel. L'union sur le mode du « ça ne nous laisserait guère de temps ». Le projet y devenait, à demi-mots, imposture pour l'homme privé d'avenir.
L'itinéraire de l'amant se trouvait ainsi recouper celui du joueur : devenir celui qu'il est en élevant son corps, dans la fulgurance de l'instant beau, c'est-à-dire heureux, comme ostensoir de notre condition.
Le film, son récit digressif et lacunaire, disait cela qu'essentiellement « hustled » chacun était peut-être au plus profond son propre « hustler » à tout jamais, de sorte que tout écran ne saurait être que démoniaque.

Jacques BONTEMPS.

Le film unique

A cinquante-huit ans, trois ans avant d'être emporté par la maladie, Robert Rossen livre in extremis, avec « Lilith », son chef-d'œuvre incontestable, qui suffit aussi bien à effacer les erreurs passées (« Une Ile au soleil », « Mambo ») qu'à reléguer au second plan les réussites (« Les Fous du roi », « L'Arnaqueur »). Cet homme que l'on disait rude, bourru, gauche, et préoccupé d'asséner sans grandes nuances des vérités premières, vient brouiller contre toute attente, et par la grâce d'un seul film, les idées plus ou moins vagues que les critiques nourrissaient à son sujet. Rétrospectivement, certaines précautions s'imposent. Une récente révision de « Ceux de Cordura » (film manqué, certes, déséquilibré et brouillon, mais attachant) et de « L'Arnaqueur » rétablit les jalons qui manquaient, corrige les fausses perspectives, et conduit inévitablement à porter une attention nouvelle à quelques indices formels ou thématiques qu'une approche désinvolte avait pu faire négliger. Il nous faut ainsi convenir que l'habileté apparemment ultra-classique de « L'Arnaqueur » a trop souvent masqué l'originalité très réelle du propos que le film étayait, qui développait comme souterrainement un réseau fragile de hantises et d'obsessions que l'efficacité du spectacle et du suspense semblaient indiquer comme secondaires, alors qu'elles étaient probablement le mobile premier de l'œuvre, et son support. On a vu communément dans « L'Arnaqueur » un prototype un peu tardif, un aboutissement trop longtemps différé du film noir des années cinquante, c'est-à-dire d'un cinéma, comme on sait, éminemment tributaire d'un genre, d'une époque, d'une industrie donnés. On a cru que Rossen, avec une lenteur et une régularité de démarche toute pachydermique, parvenait avec quinze ans de retard à réussir une sorte de super-Wise ou de super-Robson. Dans la N.R.F. de mars 1962, Claude Ollier avait pourtant mis l'accent sur l'inquiétude et le trouble profonds révélés par les rapports ambigus des personnages de ce film doué d'une qualité d'envoûtement irréductible aux seuls détails de son anecdote : « On a l'impression constante que quelque chose d'autre se passe, qui échappe, n'étant que brièvement suggéré par mimiques et dialogues à double sens (...). Un sentiment d'indécision plane en permanence sur ce film étrange, que les explications finales ne suffisent pas à dissiper. »
Si l'on voulait une preuve tangible que ce film faussement simple cache un secret, il suffirait de se reporter à la scène de la réception chez le milliardaire, où Bert chuchotte à l'oreille de Sarah quelque chose qu'on n'entend pas : Sarah, aussitôt, le gifle violemment, et sombre dans une crise de nerfs. A la séquence suivante, après avoir écrit sur une glace, les trois mots : « Twisted », « Crippled », « Perverted », elle se suicide. Il est impossible, ici, de ne pas établir un parallèle avec une autre scène, dans « Lilith » cette fois : lorsque après le tournoi de Kingstone, Lilith « séduit » le jeune garçon ébloui par sa beauté, elle lui chuchote, devant Vincent médusé, pareillement, quelque chose à l'oreille. C'est là aussi l'un des points essentiels de basculement du film, l'indice ultime qui dénonce les forces, jusqu'alors ambivalentes, comme définitivement maléfiques : on sait dès lors que le vertige de la possession détruira Vincent aussi bien que l'objet de son désir. Le secret n'a pas à être explicitement nommé pour opérer une troublante précipitation du drame : il est le chiffre du malheur, l'emblème inaccessible d'une mort proche et inéluctable. Son mutisme frappe de suspicion les choses dites, contamine toute parole, interdit toute certitude. Le mode de narration tend imperceptiblement vers l'improbable, vers la contestation, frappé d'un balancement pendulaire qui éclaire ou dissimule, d'un seul passage de la lumière à l'ombre, le monde rêvé et le monde vécu, égalisés par le même doute lancinant où se confondent le désir et l'angoisse. Le film devient cette totalité insidieuse où s'abolit tout partage, dans l'alchimie d'une fusion des formes, des instincts, des peurs et des élans qui signale à coup sûr la volonté forcenée de l'auteur de substituer, l'espace d'un instant, son propre univers à celui des autres. Le rapport d'asservissement et de fascination qui s'instaure ainsi avec le spectateur n'est pas sans évoquer ces passes hypnotiques où Lang et Hitchcock sont passés maîtres, et qui suspendent dangereusement le sens critique ; entre le refus absolu ou l'accord absolu, il n'est plus d'option possible : une série diaboliquement agencée de transferts vise à incorporer le spectateur à l'œuvre, établissant entre lui et le film un rapport identique à celui qui lie Vincent à Lilith. L'émotion se cristallise à plusieurs niveaux symboliques : histoire d'amour, rêve, portrait de l'artiste (Lilith est peintre et musicienne), tentation du meurtre, niveaux qui se recoupent tous dans le mythe dénoncé de la possession (comme dans « L'Arnaqueur »). « Lilith » est ainsi, avec « Vertigo », la mise en forme cinématographique la plus aboutie de l'indéfinissable, de l'inaccessible, que les jeux conjugués de la beauté et de l'illusion informent en somptueux et funeste mirage. C'est le conte de fée à rebours, le constat d'échec de l'imaginaire : ainsi un tour d'écrou supplémentaire est-il donné à ses divers niveaux symboliques, qui fait le cinéma rejoindre sa critique. (Et comme « Vertigo », « Lilith » développe dans sa première partie les éléments d'une cristallisation passionnelle proche de l'onirisme, ou carrément onirique, et détruit ou inverse un à un, dans sa seconde partie, ces éléments qu'il désublimise, jusqu'à la rupture finale, insoutenable : Scottie au sommet du clocher d'où vient de tomber Madeleine, Vincent errant dans le parc désert de l'asile sont perdus, semble-t-il, à jamais. Dans les deux cas, le rideau se referme sur un gouffre infranchissable.)
Il resterait à relier le fulgurant météore-Lilith à l'univers-Rossen dont il est issu. Mais jamais cette opération intellectuelle n'aura paru si vaine. Il y a toujours une part d'arbitraire à dessiner a posteriori le schéma d'une trajectoire, l'itinéraire d'une œuvre : le critique a beau jeu d'affirmer, sans grand risque d'erreur, que tel film ne pouvait venir qu'après tel autre, ou qu'avant tel autre. Le cinéma obéit à des lois trop obscures pour qu'il n'y ait pas quelque outrecuidance à vouloir codifier l'incodifiable : il nous faut avouer que malgré les beautés de « L'Arnaqueur », rien ne pouvait laisser supposer que Rossen portait en lui un diamant aussi lumineux et tranchant que « Lilith ». Pourtant, un chef-d'œuvre suffit à changer le visage d'un homme : de même que « La Nuit du Chasseur » nous avait brusquement révélé que nous ignorions tout du monstrueux génie qui dissimulait ses tourments derrière de pittoresques grimaces d'ogre bon enfant, de même « Lilith » nous impose l'évidence d'un univers jusqu'alors caché et qui, soudain, offre au grand jour sa véritable nature et sa véritable profondeur. « La Nuit du Chasseur », « Lilith » sont des films uniques : le premier parce qu'il résume sans doute en sa durée les obsessions de toute une vie ; le second parce qu'il éloigne brutalement de lui les jalons qui l'ont précédé, ces neuf autres films dont les qualités ou les défauts nous intéressent désormais en tant qu'ils préparent ou annoncent l'achèvement de l'œuvre ultime, qu'une lutte admirable a arraché à la mort et à la folie. La pureté du point de rencontre des thèmes et des formes exclut la possibilité d'un hasard bénéfique : tout porte à croire qu'après « Lilith » Rossen, retiré du monde, attendait que la même terrible douceur qu'il avait apprivoisée l'emportât sans bruit. Il ne travaillait plus, et s'exerçait, disait-il, au tête-à-tête avec le soleil : cette nonchalance enfin gagnée, après quels détours, aggrave le pathétique du dernier plan de « Lilith », du dernier plan de l'œuvre : Vincent Bruce s'avançait vers la caméra, ravagé, détruit, brisé, pour murmurer face au public les deux syllabes du désespoir : « Help me... ». Ce cri de détresse clôt définitivement l'œuvre sur la faillite de l'illusion : le seuil est atteint où le cinéma avoue et dépasse sa faute originelle. Au-delà de cet aveu, règne le silence. — Jean-André FIESCHI.



LILITH : JEAN SEBERG.



LILITH.

Lilith et moi

par Jean Seberg

« Lilith », ça a d'abord été pour moi l'occasion de tenter, en Amérique, quelque chose en quoi je croyais profondément, avec quelqu'un que j'estimais beaucoup : ce film me permettait enfin de sortir de mon personnage habituel, de faire autre chose que ce qu'on me proposait d'habitude. C'est dire à quel point l'échec financier du film nous a éprouvés, aussi bien Robert Rossen, qui était déjà très malade, que moi. Nous avions véritablement donné le meilleur de nous-mêmes, et cela, pour une salle vide. « Lilith » a donc été à la fois la plus exaltante de mes expériences de comédienne, et quelque chose d'assez triste. La mort récente de Rossen, à laquelle je ne parviens pas à croire réellement, ajoute encore à cette tristesse. Il ne lui aura pas été donné de connaître le succès pour l'œuvre la plus risquée et la plus personnelle qu'il ait jamais entreprise. Je me console en pensant que quelques personnes comme vous, aux « Cahiers », ont aimé le film, et en espérant que d'autres l'aimeront, en le voyant dans les ciné-clubs, ou à la Cinémathèque.

Lorsque je dis que « Lilith » a été la plus exaltante de mes expériences de comédienne, je n'oublie pas, bien sûr, « A bout de souffle ». Mais je dois avouer qu'à l'époque où j'ai fait « A bout de souffle », j'étais trop jeune, trop introspective, et même, sur le plan personnel, trop malheureuse pour profiter pleinement d'une aventure qui, honnêtement, aurait dû être beaucoup plus riche pour moi. Je l'ai déjà dit plusieurs fois, et tout le monde sait cela maintenant, que dès le premier jour de tournage, j'ai eu un malentendu avec Jean-Luc. Il voulait que le personnage de Patricia soit voleuse, qu'elle vole l'argent de Michel. J'ai eu une étrange réaction, je ne sais pas si on doit l'imputer à l'inévitable nervosité des premiers jours de tournage, ou plus simplement à une mentalité profondément puritaine, mais j'ai refusé d'être voleuse, et Jean-Luc en a été affecté. Par la suite, nos relations sont devenues très bonnes, et je conserve un merveilleux souvenir du film, mais je crois qu'il y a toujours eu entre nous le malentendu de ce refus, malentendu qui était entièrement, je l'avoue, de ma faute.

Quand j'ai fait « Lilith », j'étais plus consciente de mes responsabilités, et des difficultés que présentait le rôle : c'était pour moi le plus grand « challenge » de ma carrière, le plus gros effort que j'ai dû faire et que j'ai voulu faire pour échapper au personnage stéréotypé que tous mes films, depuis « A bout de souffle » avaient dessiné, un peu malgré moi. Il s'agissait d'échapper à cette présence cinématographique brute que Godard, par exemple, exige de ses comédiennes, pour créer de toutes pièces un personnage fictif qui, en apparence tout au moins, était assez éloigné de moi.

Avant même de savoir que Rossen songeait à moi pour le rôle, j'avais lu le livre de Salamanca, alors que je me reposais, après un voyage en Afrique, chez des amis. En lisant le livre, je ne m'étais à aucun moment projetée en Lilith, et je ne pensais pas du tout convenir, même physiquement : je me sentais trop saine, trop fille de la terre en un sens, trop proche de ce personnage de « petite paysanne » que Preminger avait exploité dans « Bonjour Tristesse », et surtout dans « Sainte Jeanne ». Si quelqu'un m'avait alors demandé qui je voyais pour le rôle, j'aurais tout de suite répondu Audrey Hepburn, par exemple, que j'imaginais fort bien courant parmi les branchages, ou se roulant dans l'herbe de la prairie.

La première actrice envisagée, ce fut Yvette Mimieux, qui est fort belle, et qui, physiquement, correspondait parfaitement au rôle. De plus, elle s'était prise de passion pour Lilith, et elle rêvait de l'interpréter. Quand, après beaucoup de discussions, d'essais, de décisions et de contre-décisions, Rossen m'a choisie, Yvette Mimieux lui a fait parvenir, sans autres commentaires, un gros bouquet de lys. Cela, c'est Rossen lui-même qui me l'a raconté, au début de notre collaboration.

Rossen a mis très longtemps à se décider, il ne savait vraiment pas qui il voulait. Il avait beaucoup aimé mon travail dans « A bout de souffle », et le reste, guère, comme il est fréquent en Amérique. C'est Warren Beatty qui lui a conseillé de me voir. Au début, Rossen et lui avaient des rapports bizarrement fraternels, très intimes, très complices même. Curieusement, ces rapports d'intimité cessèrent dès le premier jour de tournage et dès lors, ils ne firent que se détériorer de plus en plus. Quoi qu'il en soit, ils étaient venus tous deux en Europe pour voir différentes personnes. Il fut un temps question de Natalie Wood, qui à cette époque avait une amitié affectueuse avec Warren, mais elle est très intelligente, et elle ne voulait en aucun cas risquer de recommencer un second « Splendor in the Grass », ce que le sujet de « Lilith », avec les mêmes comédiens que dans le film de Kazan, aurait forcément favorisé. Puis Rossen a fait un essai à Londres avec Samantha Eggar, dont il était satisfait, et un essai avec Sarah Miles.

Quand il est venu me voir, à Paris, il était déjà très souffrant. Il avait une maladie étrange, une sorte d'infection de la peau qui faisait des taches sombres sur son corps et sur son visage. Je lui dis alors que j'aimais beaucoup le personnage de Lilith. J'avais naturellement, comme toujours, les cheveux courts, et sa secrétaire, qui avait été aussi la secrétaire d'Otto Preminger, dit alors que Lilith devait au moins avoir les cheveux longs, ce qui ne me convenait pas du tout. Je répliquais un peu vertement que je me trouvais très bien avec des cheveux longs, et cela amusa Rossen. Un de ses soucis constants était de vouloir éviter de tomber dans un côté trop facilement féerique du personnage : il était trop commode de faire de la folie Ophélie, et je partageais entièrement ses réticences à cet égard. La preuve en fut d'ailleurs donnée lors du tournage, lorsqu'un photographe est venu faire toute une série de photos de moi, vêtue d'une robe blanche plissée, à la grecque, avec laquelle je gambadais à travers champs, les cheveux dénoués au vent. En voyant ces photos, Rossen les a tout de suite mises sous clé, en disant : c'est exactement ce que je ne veux pas ! Il voulait que le personnage de Lilith soit très caractérisé comme féminin et viril à la fois, c'est-à-dire le contraire de ce que moi j'avais envisagé comme « casting » typiquement hollywoodien : Audrey Hepburn ou même Yvette Mimieux.

J'ai tout de suite eu l'impression que Rossen voulait démontrer qu'en dehors des sujets durs et virils qu'on lui connaissait, il pouvait aussi traiter un difficile sujet « psychologique », comme on dit. A mon avis, cette démonstration, il l'avait d'ailleurs déjà faite dans « L'Arnaqueur », qui est beaucoup plus un film psychologique qu'un film d'action, mais en Amérique, on est tout de suite fiché par la critique, on est mis dans des niches d'où il est ensuite très difficile de sortir. On considérait donc Rossen comme une sorte d'Humphrey Bogart des metteurs en scène, comme un dur, spécialiste des coups de poing et de rien d'autre. Or, Rossen échappait singulièrement aux étiquettes. C'était un homme très compliqué, angoissé même, et qui se posait constamment des questions sur lui-même. De cette angoisse, il faut peut-être rechercher la cause dans le grand traumatisme maccarthyste, où son monde, alors, avait littéralement basculé. Il est pratiquement impossible de juger sereinement de tout ce qui s'est passé en Amérique à cette époque-là, même si beaucoup de gens en jugent avec légèreté. Tout le monde est trop proche encore de ces horribles histoires d'enquêtes et de dénonciations pour pouvoir trancher. Dans vingt ans, peut-être, quelqu'un écrira le livre définitif sur la question, aujourd'hui c'est encore trop tôt. Rossen avait été longtemps sur la Liste Noire. Il a même été refoulé un jour de l'aéroport de New York, tandis qu'il essayait de partir pour l'Angleterre, afin d'éviter, comme Carl Foreman et quelques autres, les témoignages, les

contre-témoignages, etc. Et le choc moral de cette affaire l'avait, je pense, profondément changé. Il a été amené à se retirer sur lui-même, à vivre un peu à l'écart avec sa famille, à mieux faire la part des choses, à examiner les motivations secrètes des êtres : ainsi est-il devenu plus introspectif que s'il avait eu une carrière normale de cinéaste hollywoodien, mollement étendu à l'ombre des palmiers de Californie. Il avait certaines hantises, déjà visibles dans « L'Arnaqueur », et dévoilées au grand jour dans « Lilith ». Son art devenait de plus en plus personnel, c'est peut-être là qu'il faut voir la raison de l'échec commercial. Il s'attachait davantage aux symboles, aux idées profondes, qu'aux apparences. Les indications qu'il donnait aux acteurs n'étaient jamais littérales, mais visaient à les aider psychologiquement et intellectuellement, à mieux les imprégner de leurs rôles. Dans la scène du pique-nique de Lilith, il ne m'indiqua pas les gestes que je devais accomplir, mais il m'expliqua comment je devais être fascinée par l'eau, par les reflets... Sa patience était exemplaire, et supprimait aux comédiens tout souci extérieur. Je connais à ce sujet une anecdote amusante, qui concerne « L'Arnaqueur : il avait dit à Piper Laurie, qui est une fille hyper-sensible, que son personnage boitait psychologiquement. Au début, la claudication était juste une indication, une béquille pour obtenir un certain effet. Et Piper Laurie s'est mise à boiter réellement. Au cours du film, elle boite de moins en moins, et les critiques new-yorkais en ont fait le reproche : qu'arrivait-il ? était-elle guérie ? Rossen se moquait d'un certain réalisme extérieur si c'était pour obtenir une vérité plus profonde : il répliqua aux critiques que la claudication était uniquement symbolique. C'est là une mentalité strictement non-hollywoodienne, et même antihollywoodienne.

Un jour encore, Piper Laurie devait jouer une scène où elle faisait à dîner à Paul Newman. Elle devait pour cela ouvrir une boîte de potage. Elle se déclara incapable de jouer si ce n'était pas une certaine marque de potage ! Et tous les assistants se mirent à courir les supermarkets pour la satisfaire. D'autres metteurs en scène auraient considéré cela comme un caprice : Rossen accepta ce caprice de bonne humeur, du moment que cela pouvait améliorer le jeu de Piper. Mais tout le monde ne raisonne pas comme cela. A vrai dire, le malheur de Rossen était d'être pris entre deux feux, entre le cinéma européen qu'il connaissait et qu'il admirait, et le cinéma californien de ses débuts. J'ai eu l'occasion par la suite de voir la différence entre quelqu'un comme lui et un strict hollywoodien comme Mervyn LeRoy : c'est vraiment la nuit et le jour. J'ai pu juger de la différence entre l'anonymat d'une équipe de fonctionnaires qui font leur travail et rien de plus, et une équipe presque artisanale, comme celle de « Lilith », où régnait la confiance, et une sorte d'entente silencieuse où chacun, du merveilleux vieux Schuftan au jeune caméraman Joe Coffey, du monteur Avakian jusqu'au maquilleur, avait conscience de travailler à quelque chose d'intéressant et d'inhabituel, et y mettait toute sa force et son talent !

Rossen était très ouvert aux suggestions, aux apports personnels de chacun, si cela était susceptible de servir le film. Il n'hésitait pas à supprimer, par exemple, une phrase de dialogue, ou à la modifier, si elle gênait un acteur. Ainsi, lorsque dans l'avant dernière scène du film, je devais dire à Vincent (Warren Beatty) : « Vous savez ce qui ne va pas avec Lilith ? Je veux posséder tous les hommes du monde. » Nous nous rendîmes compte, Warren et moi, que quelque chose sonnait faux dans cette réplique. Nous l'avons répétée plusieurs fois, et cela n'allait toujours pas. Alors Warren a eu l'idée de me faire dire : « Vous savez ce qui ne va pas avec Lilith ? Elle veut posséder tous les hommes du monde », et cette manière de parler de moi à la troisième personne, qui allait d'ailleurs dans le sens du personnage, rendit la scène bien meilleure. Une chose à laquelle Rossen a fait très attention, c'est au respect envers les malades mentaux. Il était littéralement ahuri par la fausseté et la duperie des films pseudo-psychiatriques ou pseudo-psychanalytiques qu'on tourne en Amérique. Avant le film, nous avons donc été plusieurs fois, Rossen, Warren et moi, dans un somptueux établissement pour malades riches, aux alentours de Washington, dans un de ces établissements où l'on trouve, ce qui est atroce à dire, l' « élite de la folie ». Nous assistions aux psychodrames, et Rossen me demanda de visiter certaines malades particulières qu'il avait eu l'occasion d'observer. Au début, les malades se méfiaient un peu de nous, car ils avaient vu « David et Lisa », qu'ils trouvaient un grand mensonge, et ils avaient peur que nous fassions la même chose.

Il y avait une femme de quarante ans environ, totalement schyzophrène, qui se faisait appeler Rita-Sylvia : si on lui disait « bonjour, Rita », elle répliquait « je suis Sylvia », et le contraire. En plus de ce dédoublement, elle se prenait aussi pour Dieu, et elle se plaignait sans cesse du travail que cela lui causait. Mais elle ne savait rien faire, que tricoter, et comme elle était Dieu, elle tricotait des cœurs, des poumons, des ovaires, des organes humains. Cette chose merveilleuse, aucun romancier ou cinéaste, je crois, ne pourrait l'inventer.

Rossen m'avait demandé aussi de voir une jeune femme, qui avait été reine de beauté dans son école, et qui marchait paraît-il comme un fauve. Elle m'a reçue dans sa chambre, entièrement dissimulée sous ses draps — on voyait qu'elle était nue — y compris le visage. On ne voyait rien d'elle. Visiblement, elle se masturbait. Elle me dit bonjour. Je lui rendis son bonjour, et j'ajoutais que j'allais partir. Elle me demanda pourquoi. Je lui répondis qu'il m'était impossible de parler avec quelqu'un dont je ne pouvais pas voir les yeux. Elle me demanda de rester, puis de revenir la voir. Au moment de partir, elle me fit part de son intention de se lever pour me dire au revoir : et elle se leva, enroulée dans ses draps, la tête cachée comme un enfant qui joue au fantôme, puis elle me tourna le dos et me tendit la main par derrière. Ensuite, elle se recoucha. Je n'ai donc jamais pu voir la façon dont elle marchait. Lorsqu'à la fin du film, Vincent vient m'avouer qu'il est responsable de la mort de Stephen (Peter Fonda) et que je lui dis ne rien comprendre à ce qu'il raconte, la scène provient directement de l'attitude de cette jeune femme. Je voulais même la tourner entièrement enfouie sous les draps, mais Rossen me dit que cela semblerait exagéré : nous avons trouvé un compromis, et gardé l'idée de la masturbation (clairement indiquée, bien qu'il soit impossible de faire aux Etats-Unis ce que fait Bergman dans « Le Silence » !).

Rossen a vraiment approché ce film d'un point de vue pur, ce qui, dans les conditions américaines est une chose immense. A la fin du tournage, il était dans un complet état d'épuisement, dans l'état de quelqu'un qui a donné tout ce qu'il pouvait. Et l'affrontement permanent qui l'opposait à Warren n'a pas arrangé les choses : il voulait même lui faire un procès, et autres enfantillages...

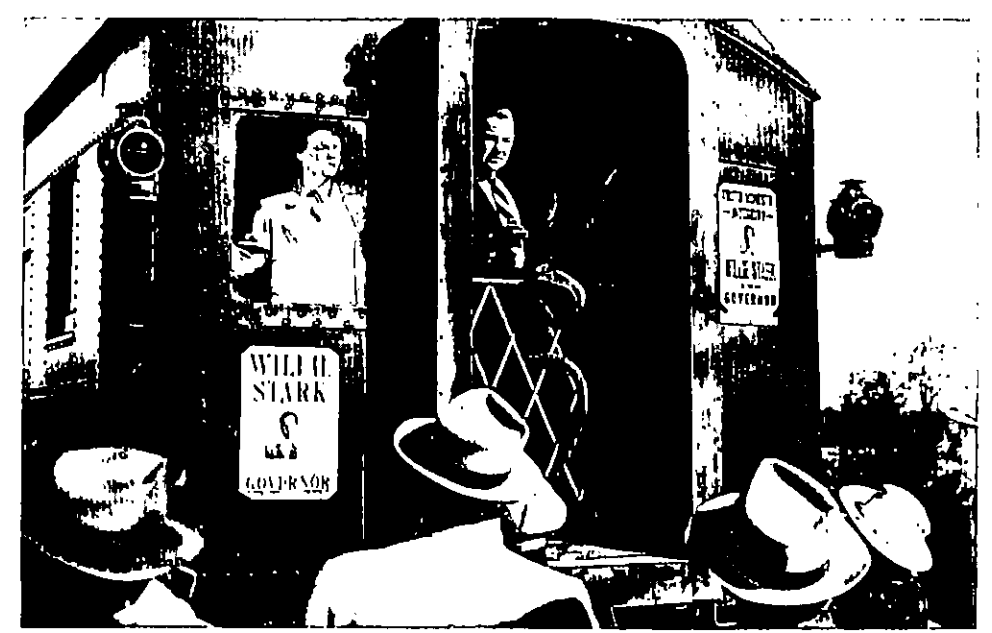
On lui avait souvent reproché d'être lourd, d'être l'éléphant dans la boutique de porcelaines : « Lilith », au contraire, est un magnifique cristal, si clair et si pur qu'il ne peut que se briser. La folie est souvent sordide : il a su, dans son dernier film, aller au delà des apparences, vers quelque chose de très beau, où tous ses malheurs personnels étaient enfouis.

« Lilith » était un défi, et l'échec qui a sanctionné nos efforts fut une immense déception pour nous tous. Pour moi, cela demeure comme quelque chose qu'il était nécessaire que je fasse, et que je suis heureuse d'avoir faite. Je viens de lire une critique américaine où l'on me reproche d'être toujours la même, de film en film : je n'accepte ce reproche qu'à la condition que celui qui le formule n'ait pas vu « Lilith ». Même si cela paraît prétentieux, je sais qu'il y là une source en laquelle je pourrai désormais puiser.

Je me souviens de l'incroyable camaraderie qui nous liait tous vers le même but, malgré les dissensions avec Warren ; je me souviens des repas pris en commun sous la tente, de cette vie de roulotte, cette merveilleuse vie de cirque... Je me souviens de la Pâque juive passée dans la famille de Rossen, du dîner israélite, des mille bougies qui brûlaient dans la pièce, tandis que Rossen chantait avec son fils les chansons rituelles, et j'ai l'impression qu'il y avait en Rossen, et dans son film, quelque chose de très précieux et de très secret que je ne retrouverai jamais plus. (Propos recueillis par Jean-André Fieschi.)



JEAN SEBERG ET WARREN BEATTY.



All the King's Men : Mercedes McCambridge, Broderick Crawford et John Ireland.

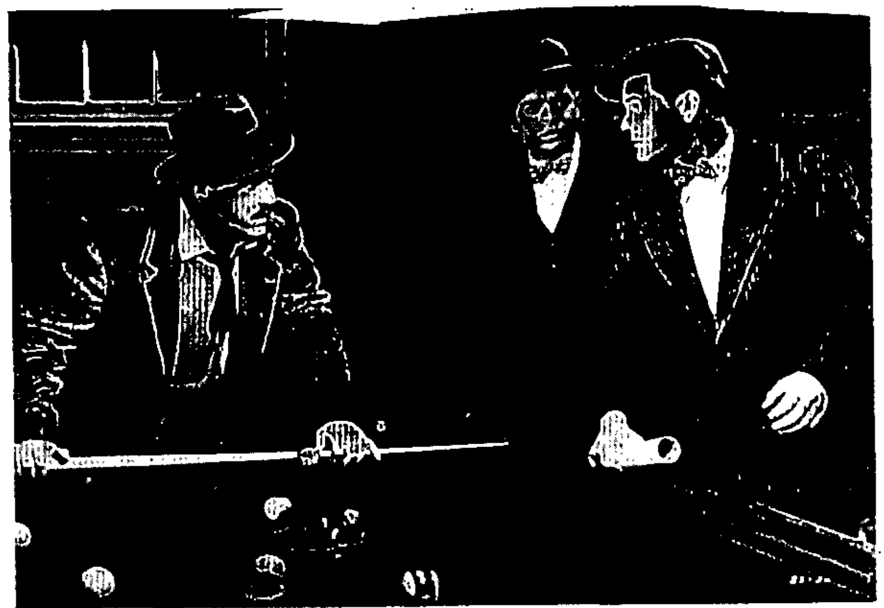
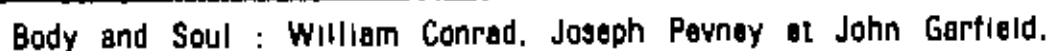
Biofilmographie de Robert Rossen

Né le 16 mai 1908 à New York, d'une famille israélite (son oncle était un poète hébraïsant et son grand-père rabbin), il fit ses études à l'université de New York puis se tourna rapidement vers le théâtre. En 1929, il monte « The Tree » de Richard Maibaum puis « Birth Right », pièce antinazie, toujours de Maibaum et enfin « The Body Beautiful » dont il est lui-même l'auteur et qu'il définit comme une farce. Il a aussi écrit une œuvre qu'il n'a jamais montée, « Corn Pocket » dont l'action, plusieurs années avant « L'Arnaqueur », était déjà située dans une salle de billard. Le succès critique de « The Body Beautiful » attire l'attention des producteurs hollywoodiens et de 1937 à 1943, Rossen devient l'un des scénaristes attitrés de la Warner Bros qui, à cette époque, ayant George Raft, James Cagney et Humphrey Bogart sous contrat, avait fait du film policier la base de sa production. Rossen se doit donc de suivre le mouvement et il écrit ainsi les scénarios de « The Roaring Twenties » de Raoul Walsh, le classique de la prohibition, « Racket Busters » de Lloyd Bacon où Bogart est l'Ennemi Public, et « Marked Woman », encore de Bacon, dans lequel un groupe de prostituées, dirigées par Bette Davis, mène une lutte sans merci contre Eduardo Ciannelli, caïd du vice, qu'il livre à Bogart, cette fois-ci du côté de la loi. Mais l'activité de Rossen à la Warner est marqué par deux événements importants et, avant tout, la rencontre de John Garfield. L'influence que cet excellent acteur eut sur une partie du cinéma américain de l'époque est particulièrement marquante dans le cas de Rossen. Communiste notoire, Garfield introduisit dans ses films non seulement une teinte sociale, mais aussi l'un des thèmes chers à l'Hollywood des années 45-53, celui de l'individu idéaliste et désaxé, victime d'un groupe de pression (gang, etc.). La collaboration de Rossen et de Garfield débuta avec « Dust Be My Destiny » de Lewis Seiler où Garfield était un révolté luttant contre la société qui l'opprimait, elle continua avec « The Sea Wolf » de Michael Curtiz, d'après Jack London, qui réunissait un groupe de personnages très étranges : un capitaine « nietzschéen » (Edward G. Robinson), une jeune fille évadée de prison (Ida Lupino), et deux idéalistes, l'un poète (Alexander Knox) et l'autre marin (Garfield) Dans « Out of the Fog » d'Anatole Litvak, d'après « Gentle People » d'Irwin Shaw, Garfield était encore un être déchu (un gangster) qu'Ida Lupino abandonnait au profit d'Eddie Albert.

Le second élément marquant de cette période fut « They Won't Forget » de Mervyn Le Roy que Rossen considère comme son meilleur scénario de cette époque. Film sur le racisme sudiste, « They Won't Forget »; peut-être la meilleure réalisation de Le Roy, est l'un des films les plus violents et les plus cyniques produits par Hollywood. L'histoire le montre assez : une petite ville du Sud le jour du Confederate Memorial. Une jeune femme est assassinée (c'était Lana Turner à ses débuts) et après qu'un noir ait été suspecté (Edmund Norris), un professeur respectable est accusé de ce crime dont il est totalement innocent. Les habitants de la petite ville sont heureux de pouvoir enfin venger l'honneur sudiste en condamnant un nordiste, et, dès lors, le malheureux professeur est un mort virtuel. La presse se déchaîne contre lui et le District Attorney (Claude Rains) pense que la condamnation de cet individu haï lui servira pour les prochaines élections La police se refuse à chercher un nouveau coupable et un détective venu du Nord est mal accueilli par la population. Un avocat nordiste (Otto Kruger) vient défendre l'accusé et démontre au cours d'un procès houleux que tous les témoins ont menti, mais, malgré cela, l'accusé est condamné à mort. Le gouverneur commue la peine en détention perpétuelle mais les habitants furieux prennent d'assaut le train qui transportait le condamné et tuent sauvagement ce dernier.

L'antagonisme entre le Nord et le Sud des Etats-Unis est décrit sans aucune concession et l'on voit ainsi les habitants préférer condamner un Nordiste plutôt qu'un Noir : Rossen y prouve avec plus de force que jamais sa haine de la violence et de l'intolérance. En 1945, Rossen écrit pour Lewis Milestone le scénario de « A Walk in the Sun » sur le débarquement des Texans à Salerno, ramené volontairement à un simple fait militaire : la conquête d'une petite position qui coûte la vie aux combattants, les uns après les autres. Il avait, toujours pour Milestone, écrit quelques années auparavant un autre film de guerre « Edge of Darkness », sur la résistance et la collaboration en Norvège. Tiré d'une histoire de John Patrick, « The Strange Love of Martha Ivers » était un de ces films psychologiques sur le crime (une enfant tue sa tante ; devenue adulte elle cherche à savoir s'il y a eu un ou deux témoins de ce meurtre), conçus sur mesure pour Barbara Stanwyck. « The Treasure of the Sierra Madre » était un projet de Rossen qui regretta de n'avoir pas pu le réaliser et déclara à ce sujet : « J'avais travaillé au scénario avec Huston, mais il est devenu réalisateur avant moi ».

« Johnny O'Clock » (1947) marque les débuts de réalisateur de Rossen. Il s'agit d'un film policier sans grande ambition où Dick Powell est accusé à tort d'être un criminel. Beaucoup plus intéressant est « Body and Soul » où Rossen, metteur en scène, retrouve Garfield dans le rôle d'un boxeur qui sacrifie tout (famille, amour) à son ambition suprême : le titre, et qui, découvrant que le noble art est entre les mains de véritables gangsters, se révolte finalement et, alors qu'il devait aller au tapis, met k.-o son adversaire, ce qui, pour toujours, l'éloignera des rings, les managers n'aimant guère les sursauts d'honnnêteté de leurs poulains Garfield était co-producteur du film (Enterprise) qui groupait par ailleurs un nombre étonnant de réalisateurs futurs ou déjà en service (Aldrich, Pevney, Polonsky, Lyon, Juran, Wong Howe), et cela dans des emplois divers. Après l'énorme succès critique de « Body and Soul », Rossen passe à la production pour « The Undercover Man » de Joseph H. Lewis. Le film est totalement raté mais démontre encore une fois la volonté de Rossen, qui, à ce moment-là, était assez rouge (ce qui lui vaudra des ennuis avec la fameuse commission des activités anti-américaines), d'attaquer les diverses formes d'oppression. Le maitre du gang décrit ici n'était, bien que les auteurs se soient gardés de le signaler, autre qu'Al Capone, bien identifiable à son complet et à son chapeau. Peut-être déçu (et on le comprendrait) par le travail de J.H. Lewis, Rossen revient à la mise en scène pour l'un de ses films les plus connus, sinon les meilleurs : « All the King's Men » d'après le roman de Robert Penn Warren. Le sujet (l'homme intègre corrompu par le pouvoir) était passionnant, mais le résultat ne l'est pas toujours et actuellement encore c'est le scénario beaucoup plus que la mise en scène, parfois très malhabile, qui intéresse. Le milieu de la politique, et surtout

Body and Soul : William Conrad, Joseph Pevney et John Garfield.



The Brave Bulls.

la personnalité de Willie Stark (Broderick Crawford), qui d'un côté construit des hôpitaux et des bâtiments publics et, de l'autre, édifie sur la violence un gang sans scrupules, sont décrits avec une force et une lucidité qui, parfois, font penser aux meilleurs moments de « They Won't Forget ».

L'Academy Award est décerné au film et, dès lors, Rossen occupe une position enviable vis à vis de la critique, position que son film suivant, « The Brave Bulls », ne justifie pas entièrement. Là encore l'histoire était intéressante (un matador victime de la peur), mais le travail de Rossen, aggravé par une très médiocre interprétation, le gâchait peu à peu. Seules une ou deux scènes (dont celle notamment où, face au taureau dans l'arène, le matador-Mel Ferrer lui disait : « Ils (les spectateurs) ne savent pas ce que c'est, eux qui sont là en train de hurler, d'être ainsi l'un en face de l'autre ; seuls toi et moi le savons ») rappelaient le savoir-faire, alors très intermittent, de Rossen.

« Mambo » est le type même du mélodrame transalpin (et du pire), produit par De Laurentiis pour Silvana Mangano : cette histoire d'une jeune femme (S.M.) qui se réfugie dans la danse après ses déboires amoureux n'est guère convaincante. De plus, la faune cosmopolite qui hante ce genre de films (danseuses, playboys, etc.) est particulièrement difficile à décrire et si Mankiewicz y parvint avec le bonheur que l'on sait (« The Barefoot Contessa »), de même que, dans une moindre mesure mais avec une certaine intelligence, Henry Hathaway (« The Racers »), le moins que l'on puisse faire est de remarquer que Rossen s'y est tristement fourvoyé. « Alexander the Great » est aussi une production désertrice, mais plus réussie.

Le talent de Burton (Alexandre) et la force de l'Histoire aidant, cette description de la vie d'Alexandre jusqu'à sa mort à Babylone ne manquait pas d'une certaine grandeur. Se déroulant dans une atmosphère chère à Maugham, « Island in the Sun » était à la fois un film sur le racisme (Joan Fontaine y aimait le noir Harry Belafonte et John Justin, Dorothy Dandridge) et sur le crime (James Mason ayant tué Michael Rennie, amant de sa femme Patricia Owens). La fin de l'histoire était plus conventionnelle car l'amour interracial était voué à l'échec, du moins pour le couple Fontaine-Belafonte, et Mason, obsédé par « Crime et Châtiment » se dénonçait, mais l'atmosphère chaude et envoûtante avait permis à Rossen de décrire avec une réelle sensibilité deux très beaux caractères féminins (Patricia Owens et Joan Collins) qui annonçaient déjà celui de Piper Laurie dans « The Hustler » et permettaient peut-être de prévoir celui, plus remarquable, de Jean Seberg dans « Lilith ».

Toute l'intelligence, trop souvent latente, de Rossen s'exerce enfin dans « They Came to Cordura », étonnante parabole sur le courage et la lâcheté qui aboutissait à une stupéfiante conclusion, à savoir que les cinq combattants choisis pour leur courage par Gary Cooper pour recevoir la Médaille d'Honneur du Congrès, apparaissaient, à l'issue d'une longue odyssée, comme des êtres vils, sinon méprisables. Le problème du héros de guerre était posé avec franchise et l'antihéros du film (Cooper) se révélait finalement le seul être humain de cette sombre aventure. L'introduction d'un remarquable personnage féminin, incarné par Rita Hayworth, qui, à la fin, se donnait à Van Heflin pour permettre à Cooper de dormir pendant quelques heures, était le signe d'un véritable achèvement dans la carrière de Rossen. L'unique tort de Rossen (d'où le peu d'intérêt qui accueillit le film) est, sans doute, d'avoir assez mal construit son scénario, car tout le début du film, explicatif mais pas indispensable, s'il permettait à James Havens de diriger une de ces seconde équipe dont il est l'un des spécialistes, établissait par rapport à toute la deuxième partie (la longue marche) une complète rupture de ton. Quant à « The Hustler », c'est un film habile, dans le bon sens du mot et dont le véritable intérêt n'était pas une description incisive et intelligente du monde du billard mais résidait dans le personnage de Sarah (Piper Laurie), être déraciné et trop passionné qui ne trouvera la délivrance que dans le suicide. Film en référence aux anciennes œuvres (Sarah et les rôles de Garfield, la fin de « Body and Soul »), « The Hustler », à la lumière de « Lilith » voit donc son centre d'intérêt se déplacer de Paul Newman à Piper Laurie et, par là même, acquiert une vérité et une tendresse très attachantes. Vient ensuite « Lilith » dont les « Cahiers » reparlent dans ce numéro : bornons-nous à en signaler la genèse. Yvette Mimieux, fascinée par le roman de J.R. Salamanca, désirait vivement en interpréter le personnage principal et envoya à plusieurs metteurs en scène, dont Rossen, l'ouvrage. Mais, ironie du sort, c'est à Jean Seberg et non à elle qu'échut le rôle (cf. texte de J.S.).

Pour ce qui est de son dernier projet, laissons donc la parole à Rossen lui-même : « Je travaille actuellement à un film, qui est un sujet original, sur Cocoa Beach, une plage proche de Cap Canaveral, d'où sont lancées les fusées. Mais le film ne concernera pas les fusées ou les voyages sidéraux. Il se déroulera hors de ce cadre et décrira la vie des habitants de cet endroit très particulier. Ce sont des gens qui ne sont pas conscients du tout de ce qui se passe tout près d'eux ».

Amateur, comme Kramer ou Preminger, des grands sujets, Rossen déclarait, en 1962, dans « Films and Filming » : « Le point commun à beaucoup de mes films est la volonté de puissance et le désir de réussir, qui sont des éléments importants de la vie américaine. Ce sont des éléments importants, de plus en plus importants dans ce que l'on appelle la civilisation occidentale. Je ne pense pas que vous puissiez dire que c'est vrai uniquement pour les Etats-Unis, c'est probablement plus vrai en Amérique du Nord, mais, à mon avis, c'est vrai pour la plupart des pays civilisés de l'Occident. La société industrielle moderne crée certains objectifs compétitifs, souvent sentimentaux, et elle tend, je crois, à réduire de plus en plus la grandeur et la dignité de l'être humain.

Elle l'oblige, s'il tente de conserver cette dignité, à s'insurger contre cette société et à la contrôler. C'est l'une des situations les plus dramatiques de tels personnages : être séparés de toute société et de tous les hommes. Lorsque je contrôlais moi-même mes productions, j'ai fait mes meilleurs films ; lorsque je ne les ai plus contrôlées, j'ai été loin de faire mes meilleurs films. Pour moi, produire, signifie, au sens américain, tout contrôler du début jusqu'à la fin. Si vous avez un succès, vous avez de plus en plus de contrôle sur vos films. Mais, à l'origine, un cinéaste ne peut pas avoir de contrôle sur ses films, c'est l'une des erreurs de notre industrie. Si vous occupez une forte position vous pouvez vous battre mais si vous n'avez aucun pouvoir, on vous passe dessus. C'est aussi simple que cela ».


Island in the Sun · James Mason et Patricia Owens

Johnny O'Clock : Dick Powell et Evelyn Keyes

SCENARIOS

1937 MARKED WOMAN (Femmes Marquées) de Lloyd Bacon, avec Bette Davis et Humphrey Bogart. **THEY WON'T FORGET** (La Ville gronde) de Mervyn LeRoy, avec Claude Rains et Gloria Dickson.
1938 RACKET BUSTERS de Lloyd Bacon, avec George Brent et Humphrey Bogart.
1939 DUST BE MY DESTINY de Lewis Seiler, avec John Garfield et Priscilla Lane. **THE ROARING TWENTIES** de Raoul Walsh, avec James Cagney et Humphrey Bogart. **A CHILD IS BORN** de Lloyd Bacon, avec Geraldine Fitzgerald et Jeffrey Lynn.
1941 THE SEA WOLF (Le Vaisseau Fantôme) de Michael Curtiz, avec Edward G. Robinson et Ida Lupino. **OUT OF THE FOG** de Anatole Litvak, avec John Garfield et Ida Lupino. **BLUES IN THE NIGHT** de Anatole Litvak, avec Priscilla Lane et Richard Whorf.
1943 EDGE OF DARKNESS (L'Ange des Ténèbres) de Lewis Milestone, avec Errol Flynn et Ann Sheridan.
1946 A WALK IN THE SUN ex. SALERNO BEACHHEAD (Commando de la Mort) de Lewis Milestone, avec Dana Andrews et Richard Conte. **THE STRANGE LOVE OF MARTHA IVERS** (L'Emprise du Crime) de Lewis Milestone, avec Barbara Stanwyck et Van Heflin.
1947 DESERT FURY (La Furie du Désert) de Lewis Allen, avec Lizabeth Scott et Burt Lancaster. **THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE** (Le Trésor de la Sierra Madre) de John Huston, avec Walter Huston et Humphrey Bogart.

PRODUCTIONS

1949 THE UNDERCOVER MAN (Le Maitre du Gang) de Joseph H. Lewis, avec Glenn Ford et Nina Foch.
1950 NO SAD SONGS FOR ME (La Flamme qui s'éteint) de Rudolph Mate, avec Margaret Sullavan et Wendell Corey.

REALISATIONS

1947 JOHNNY O'CLOCK (L'Heure du Crime) 85 mm. **Réal.** : Robert Rossen. **Prod.** : Edward G. Nealis, Milton Holmes (ass.) (Columbia). **Scén.** : Robert Rossen d'après l'histoire de Milton Holmes. **Phot.** : Burnett Guffey. **Déc.** : Stephen Goosson. Cary Odell (a.d.), James Crowe (s.d.). **Mus.** : George Duning, M.W. Stoloff (D). **Mont.** : Warren Low, Al Clark. **Ass.** : Carl Hiecke. **Interprétation** : Dick Powell (Johnny O'Clock), Evelyn Keyes (Nancy Hobson), Ellen Drew (Nelle Marchettis), Lee J. Cobb (Detective Koch), Nina Foch (Harriett Hobson), Thomas Gomez (Guido Marchettis), John Kellogg (Charlie), Jim Bannon, Mabel Paige, Phil Brown, Jeff Chandler, Kit Guard.

1947 BODY AND SOUL (Sang et Or). 104 mn. **Réal.** : Robert Rossen. **Prod.** : Enterprise / R. B. Roberts / United Artists. **Scén.** : Abraham Polonsky. **Phot.** : James Wong Howe. **Déc.** : Nathan Juran (a.d.), Edward Boyle (s.d.). **Mus.** : Rudolph Polk (D), Hugo Friedhofer. **Mont.** : Francis Lyon. **Lyrics** : Johnny Green, Edward Heyman, Robert Sour, Frank Eyton. **Ass.** : Robert Aldrich. **Interprétation** : John Garfield (Charley Davis), Lilli Palmer (Peg Born), Hazel Brooks (Alice), Anne Revere (Anna Davis), William Conrad (Quinn), Joseph Pevney (Shorty Polasky), Canada Lee (Ben Chaplin), Lloyd Goff (Roberts), Art Smith (David Davis), James Burke (Arnold), Virginia Gregg (Irma), Peter Virgo (Drummer), Joe Devlin (Prince), Shimin Rushkin (Grocer), Mary Currier (Miss Tedder), Milton Kibbee (Dan), Tim Ryan (Shelton), Artie Dorrell (Jack Marlowe), Cy Ring (Victor), Glen Lee (Marino), John Indrisano (Referee), Dan Tobey (Annonceur), Frank Richards (Arbitre).

1949 ALL THE KING'S MEN (Les Fous du Roi). 109 mn. **Réal.** : Robert Rossen. **Prod.** : Robert Rossen (Columbia) **Scén.** : Robert Rossen d'après le roman de Robert Penn Warren. **Phot.** : Burnett Guffey. **Déc.** : Sturges Carne (a d.), Louis Diage (s d.). **Mus.** : Louis Gruenberg, Morris Stoloff (S). **Mont.** : Al Clark, Robert Parrish (Cons.). **Ass.** : Sam Nelson. **Cos.** : Jean Louis. **Sc. sup.** : Donna Norridge. **Cam.** : Gert Anderson. **Interprétation** : Broderick Crawford (Willie Stark), Joanne Dru (Ann Stanton), John Ireland (Jack Burden), John Derek (Tom Stark), Mercedes McCambridge (Sadie Burke), Shepperd Strudwick (Adam Stanton), Ann Seymour (Lucy Stark), Raymond Greenleaf (Juge Stanton), Ralph Dumke (Tiny Duffy), Katherine Warren (Mrs. Burden), Walter Burke (Sugar Boy), Will Wright (Dolph Pillsbury), Grandon Rhodes (Floyd McEvoy), H.C. Miller (Pa Stark), Richard Hale (Hale), William Bruce (Commissioner), A.C. Tillman (Shérif), Houseley Stevenson (Madison), Truett Myers (Minister), Phil Tully (Football Coach), Helene Stanley (Helene Hale).

1951 THE BRAVE BULLS (La Corrida de la Peur). 108 mn. **Réal.** : Robert Rossen. **Prod.** : Robert Rossen (Columbia). **Scén.** : John Bright d'après le roman de Tom Lea. **Phot.** : Floyd Crosby, James Wong Howe. **Déc.** : Cary Odell (a.d.), Frank Tuttle (s.d.). **Mont.** : Henry Batisto. **Ass.** : Sam Nelson, Jaime Contreras. **Cos.** : Jean Louis. **Unit man.** : Antonio Guerrero Tello, Luis Sanchez Tello. **Cons. tech.** : Dr. Alfonso Gaona. Sup. des séq. tauromachiques : Donald Starling. **Interprétation** : Mel Ferrer (Luis Bello), Miroslava (Linda de Calderon), Anthony Quinn (Raul Fuentes), Eugene Iglesias (Pepe Bello), Jose Torvay (Eladio Gomez), Charlita (Raquelita), Jose Luis Vasquez (Yank Delgado), Alfonso Alvirez (Loco Ruiz), Alfredo Aguilar (Pancho Perez), Francisco Balderas (Monkey Garcia), Felipe Mota (Jackdaw), Pepe Lopez (Enrique), Jose Meza (Little White), Vicente Cardenas (Goyo Salinas), Manuel Orozco (Abundio de Lao), Esteve Dominguez (Tacho), Silviano Sanchez (Policarpe Cana), Francisco Reiguera (Lara), E. Arozamena (Don Alberto Iriarte), Luis Corona (Rufino Vega), Esther Laquin (Señora Bello), M. del P. Castillo (Chona), Juan Assael (Alfredo Bello), Delfino Morales (Indio), Rita Conde (Lala), Roman Diaz Meza (Don Tiburcio Balbuenna), Fanny Schiller (Mamacita), Fernando del Valle (Don Felix Aldemas).

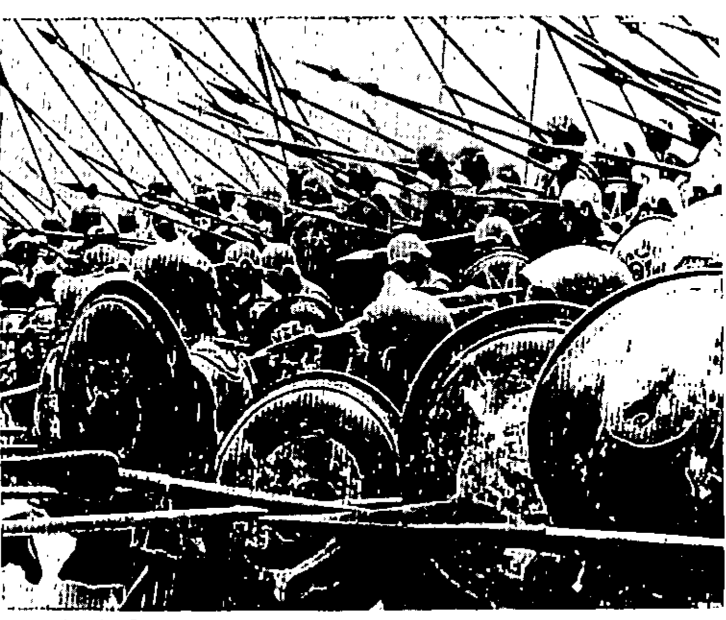
1954 MAMBO (Mambo). 94 mn. **Réal.** : Robert Rossen. **Prod.** : Ponti-De Laurentiis (Paramount). **Scén.** : Robert Rossen, Guido Piovene, Ivo Perilli, Ennio de Concini d'après l'histoire de Ennio de Concini. **Phot.** : Harold Rosson. **Déc.** : Andre Andrejew (a.d.), Gino Brosio (s d.). **Mus.** : Nino Rota, Francesco Lavagnino. **Lyrics** : Bernardo Noriega, Dave Gilbert. **Mont.** : Adriana Novelli. **Chor.** : Katherine Dunham **Interprétation** : Silvana Mangano (Giovanna Masetti), Michael Rennie (Comte Enrico Marisoni), Vittorio Gassman (Mario Rossi), Shelley Winters (Toni Salerno), Katherine Dunham (Elle-même), Eduardo Cianelli (Masetti), Martitia Palmer (Lena Masetti), Mary Clare (Comtesse Marisoni), Cecilia Maris (La petite comtesse Marisoni).







They Came to Cordura : Van Heflin, Gary Cooper et Tab Hunter.



Alexander the Great.

1956 ALEXANDER THE GREAT (Alexandre le Grand). 141 mn. **Réal.** : Robert Rossen. **Seconde équipe** : Michael Forlong. **Prod.** : Robert Rossen (United Artists). **Scén.** : Robert Rossen. **Phot.** : Robert Krasker (Technicolor-Cinemascope). **Déc.** : Andre Andrejew (a.d.). **Mus.** : Mario Nascimbene. **Mont.** : Ralph Kemplen. **Dir. de prod.** : Gordon S. Griffith. **Cos.** : David Ffolkes. **Eff. spé.** : Cliff Richardson. **Direction technique** : Prince Pierre de Grèce. **Interprétation** : Richard Burton (Alexandre), Fredric March (Philippe de Macédoine), Claire Bloom (Barsine), Danielle Darrieux (Reine Olympias), Marisa de Leza (Eurydice), Stanley Baker (Attale), Harry Andrews (Darius), Peter Cushing (Memnon), Michael Hordern (Demosthène), Barry Jones (Aristote), Niall Mac Ginnis (Parmenion), Peter Wyngarde (Pausanias), Friederich Ledebur (Antipater), Helmut Dantine (Nectanebus), Gustavo Rojo (Clitus), Ruben Rojo (Philotas), Virgilio Texeira (Ptolemee), Carlos Baena (Néarque), Ricardo Valle (Hephestion), Jose Marco (Harpales), William Squire (Aeschines), Larry Taylor (Perdiccas), Teresa del Rio (Roxane).

1957 ISLAND IN THE SUN (Une Ile au Soleil). 119 mn. **Réal.** : Robert Rossen. **Prod.** : Darryl F. Zanuck (20 th Century-Fox). **Scén.** : Alfred Hayes d'après le roman de Alec Waugh. **Phot.** : F. A. Young, John Wilcox (S.E.) (De Luxe Color-Cinemascope). **Déc.** : William C. Andrews (a.d.). **Mus.** : Malcolm Arnold. **Mont.** : Reginald Beck. **Ass.** : Gerry O'Hara. **Cos.** : David Ffolkes. **Dir. de prod.** : John Palmer, Ernest Holding. **Cam.** : Robert Walker. **Sc. girl** : Margaret Shipway. **Lyrics** : « Island in the Sun », « Lead Man Holler » de Harry Belafonte et Irving (Lord) Burgess. **Interprétation** : James Mason (Maxwell Fleury), Joan Fontaine (Mavis Norman), Dorothy Dandridge (Margot Seaton), Joan Collins (Jocelyn Fleury), Harry Belafonte (David Boyeur), Michael Rennie (Hilary Carson), Patricia Owens (Sylvia Fleury), Stephen Boyd (Evan Templeton), John Justin (Denis Archer), Diana Wynyard (Betty Fleury), Basil Sydney (Julian Fleury), John Williams (Colonel Wittingham), Ronald Squire (Lord Templeton), Hartley Power (Carl Bradshaw).

1959 THEY CAME TO CORDURA (Ceux de Cordura) 123 mn. **Réal.** : Robert Rossen. **Seconde équipe** : James C. Havens (qui réalise toute la charge de cavalerie). **Prod.** : William Goetz (Columbia). **Scén.** : Ivan Moffat, Robert Rossen d'après le roman de Glendon Swarthout. **Phot.** : Burnett Guffey, Frank G. Carson (S.E.) (Eastmancolor-Cinemascope). **Déc.** : Cary Odell (a. d.), Frank A. Tuttle (s. d.). **Mus.** : Elie Siegmeister. **Mont.** : William A. Lyon. **Cons. coul.** : Henri Jaffa. **Ass.** : Milton Feldman, Carter de Haven jr. (S.E.). **Cons. tech.** : Colonel Paul Davison USA (Ret). **Interprétation** : Gary Cooper (Major Thomas Thorn), Rita Hayworth (Adelaide Geary), Van Heflin (Sergent John Chawk), Tab Hunter (Lieut. William Fowler), Richard Conte (Caporal Milo Trubee), Michael Callan (Andrew Hetherington), Dick York (Wilbur Renziehausen), Robert Keith (Colonel Rogers), Carlos Romero (Arreaga), James Bannon (Capitaine Paltz), Edward Platt (Colonel de Rose), Maurice Jara (Mexicain), Sam Buffington (Premier correspondant), Arthur Hanson (Second correspondant).

1961 THE HUSTLER (L'Arnaqueur). 135 mn. **Réal.** : Robert Rossen. **Prod.** : Robert Rossen (20 th Century-Fox). **Scén.** : Robert Rossen, Sidney Carroll d'après le roman de Walter Tevis. **Phot.** : Eugen Shuftan (Cinemascope). **Déc.** : Harry Horner (p.d.), Gene Callahan (s.d.). **Mus.** : Kenyon Hopkins. **Mont.** : Dede Allen. **Ass.** : Charles Maguire, Don Kranz. **Cam.** : Saul Midwall. **Cons. tech.** : Willie Mosconi. **Ass. cam.** : William Cronjager. **Interprétation** : Paul Newman (Eddie Felson), Jackie Gleason (Minnesota Fats), Piper Laurie (Sarah Packard), George C. Scott (Bert Gordon), Myron McCormick (Charlie Burns), Murray Hamilton (Findley), Michael Constantine (Big John), Stefan Gierasch (Preacher), Jake LaMotta (Barman), Gordon B. Clarke (Caissier), Alexander Rose (Score keeper), Carolyn Coates (Waitress), Carl York (Young Hustler), Vincent Gardenia (Barman), Charles Diercep, Donald Crabtree, Branden Fay, Cliff Pellow.

1964 LILITH (Lilith). 96 mn. **Réal.** : Robert Rossen. **Prod.** : Robert Rossen (Centaur Prod. / Columbia). **Scén.** : Robert Rossen, Robert Alan Aurthur d'après le roman de J.R. Salamanca. **Phot.** : Eugen Shuftan. **Déc.** : Richard Sylbert (p. d.), Gene Callahan (s. d.). **Mus.** : Kenyon Hopkins. **Mont.** : Aram Avakian **Ass.** : Larry Sturhan, Bob Vietro, Allan Dennis. **Prod. man.** : Jim DiGangi. **Cos.** : Ruth Morley. **Cam.** : Joe Coffey. **Ass. cam.** : Bert Siegel, Tibor Sands. **Sc. clerck.** : Dorothy Weshner Kanzer. Entraineur des chevaux : Curly Baker. **Interprétation** : Warren Beatty (Vincent Bruce), Jean Seberg (« Lilith » Arthur), Peter Fonda (Stephen Evshevshy), Kim Hunter (Bea Brice), Anne Meacham (Mrs. Yvonne Meaghan), James Patterson (Dr. Lavrier), Jessica Walter (Laura), Gene Hackman (Norman), Robert Reilly (Bob Clayfield), Rene Auberjenois (Howie), Lucy Smith (La Grand-mère de Vincent), Maurice Brenner (Mr. Gordon), Jeanne Barr (Miss Glassman), Richard Higgs (Mr. Palakis), Elizabeth Bader (Fille dans le bar), Alice Spivak (Fille seule), Walter Arnold (Le père de la fille seule), Kathleen Phelan (La mère de la fille seule), Cecilia Ray (La mère de Lilith, dans le rêve), Gunnar Peters (Le chauffeur de la mère de Lilith, dans le rêve), L. Jerome Offutt (Juge du tournoi), W. Jerome Offutt (Speaker du tournoi), Robert Jolivette (Frère ainé Watermelon), Jason Jolivette (Frère cadet Watermelon), Jeno Mate (Assistant du docteur Lavrier), Ben Carruthers (Benito le danseur), Dina Paisner (Psychodrama moderator), Pawnee Sills (Réceptionniste), Luther Foulk, Kenneth Fuchs, Steve Dawson, Michael Paras (Quatre médecins), Morton Taylor (Médecin de l'ambulance), Joavan Curran, Rick Branda, Wade Taylor, Tony Lombard, David Berry, Frank Nanola (Six infirmiers de l'ambulance), Joanna Bayes, Barbara Lowe, Patsy Klein, Gwen van Dam, Eadie Renaud (Cinq infirmières), Rosalie Posner, Thom Brann, Louis Jenkins, Tracee Towers, Virginia Schneider, Robert Miller, Bruce Powers, Don Donnellan, Ken Naarden, Ron Cunningham (Dix « occupational therapists »), Katherine Gregg, Edith Fellows, Page Jones, Olympia Dukakis, Mildred Smith, Cynthia MacAdams, Wendell Phillips Jr., Tony Grey, Elizabeth Lawrence, Harvey Jason, Gordon Phillips, Robert Dahdah, B.J. de Simone, Marie-Antoinette, Cornelius Frizell, Janet Banzett, Tina Rome, Thelma Ray, Katha Cale, Harry Northup, G.K. Osborne, Charles Tyner, Sonya Zomina, Anna van der Heide, Jocella Jackson, Amelia Barlston, Bess Carlton, Sylvia Gassel, David Craig, Bud Truland, Ruth Baker, Ceil Ray, Jeanne de Florio, Joe Rankin, Paul Varro, Stuart Goodman, Billie Erlich, Peter Bosche (Trente-huit malades). — P. B.



DANIELE DELORME DANS « MARIE SOLEIL » D'ANTOINE BOURSEILLER.



Deux arts en un

René Allio et Antoine Bourseiller répondent à Jean-Luc Godard et Michel Delahaye

Jean-Luc Godard Il va falloir que vous disiez ce qui vous a intéressé dans le cinéma, vous qui venez du théâtre et qui en êtes à votre premier film. Quand s'est opéré le passage ? Et comment ?

René Allio De toute façon, tout se complique, pour moi, en raison de la relation qui s'est établie aussi avec mon travail de peintre. C'est davantage dans la mesure où je me suis trouvé dans une impasse quant à la peinture que je me suis tourné vers le cinéma.

Michel Delahaye Mais cette peinture se trouvait déjà liée au théâtre...

Allio J'ai peint avant de faire du théâtre. Et à l'époque où j'étais encore jeune peintre, à Marseille, André Roche m'a demandé de faire des décors pour lui. Une des pièces de sa compagnie a eu un prix, et je suis venu à Paris. Je me suis mis à faire du théâtre avec André Reybaz, Serrault, Mauclair, enfin tout ce mouvement du théâtre d'avant-garde rive gauche.

Antoine Bourseiller En fait, je crois que tout peintre qui touche au théâtre par l'intermédiaire du décor se trouve à un moment donné envahi par le théâtre, c'est-à-dire aussi par les décors, et que sa peinture en subit le contrecoup et devient une chose plus ou moins morte. Le moyen, pour toi, de t'en sortir, était peut-être justement de faire du cinéma.

Allio Oui. Et puis, un peintre, c'est quelqu'un qui est à l'écoute de soi. En peinture, on ne dit pas les choses. On pense, bien sûr, à des choses précises, mais ce qu'on communique, c'est quelque chose de plus diffus. Une sensibilité à l'état brut. Avec le théâtre, j'ai pris contact avec un art où il n'est pas seulement question de sensation, de sensibilité, de sentiment, mais aussi de signification, de jugement, de critique. Il faut communiquer avec les autres. Tant que j'ai travaillé pour le théâtre d'avant-garde, vu le genre d'œuvres qu'on montait, il y avait compatibilité : au fond, je faisais un peu la même chose. Toujours des sentiments diffus. Mais à partir du moment où j'ai fait l'expérience de Villeurbanne, où l'on montait un répertoire très différent, et où l'on cherchait un contact avec le public, le problème de la relation avec les autres s'est posé pour moi, il m'a envahi, et ça, je ne peux pas en parler en peintre. On ne peut pas, avec des taches, décrire les rapports économiques et sentimentaux d'une vieille dame et de son fils, par exemple.

Bourseiller La question était : par quoi es-tu arrivé au cinéma ? Tu as répondu : je suis parti de la peinture. C'est bien ça ?

Allio Oui. Le problème que je connaissais comme peintre m'a mené au théâtre, et là je n'ai plus connu ce sentiment d'insécurité, d'insuffisance que j'avais en face de la peinture. Je ne juge d'ailleurs pas la peinture : on peut tout dire avec, mais moi, avec la peinture, je ne peux pas dire ce qui m'intéresse. Le théâtre a catalysé cela, et je me suis soudain trouvé nez à nez, pour ainsi dire, avec le cinéma.

Delahaye Et pour vous, Antoine Bourseiller, quel fut le mode de passage ?

Bourseiller Ce fut assez différent. Pour moi, le cinéma était un spectacle, au même titre que le théâtre, et, me destinant à être homme de théâtre, je m'intéressais aussi à cette autre forme de spectacle, par rapport à la technique et aux comédiens. Pendant des années, je suis allé au cinéma pour voir comment jouaient les comédiens. Peu à peu, à travers les rencontres que j'ai faites dans le milieu du théâtre, qui est parallèle au milieu du cinéma, je me suis aperçu que les problèmes étaient semblables. C'est au contact de gens comme Resnais que j'ai connu le cinéma. Alors, ensuite, quand je voyais des films, je ne les voyais plus comme avant, comme un élément de curiosité, axé sur les comédiens, mais comme une œuvre qui appartenait à quelqu'un que je connaissais.

Godard Vous auriez peut-être pu rencontrer des peintres, et vous vous seriez mis à peindre, ou des musiciens, et vous auriez écrit de la musique... Seulement, en face du cinéma, peut-être avez-vous eu le sentiment qu'il y avait là pour vous la possibilité d'exprimer certaines choses que vous n'arriviez pas à dire autrement.

Allio J'ai eu l'impression, avec le cinéma, d'élargir ma prise sur les choses.

Bourseiller De toute façon, moi aussi. On n'exprime pas les mêmes choses avec ces deux moyens d'expression.

Godard Et je crois que chaque fois que l'on passe d'un moyen d'expression à un autre, on doit avoir le même sentiment.
Allio Bien sûr, car on ne quitte jamais totalement le premier. Il y a un peu un ajout.
Godard Lorsqu'on aborde un monde inconnu, on le trouve toujours plus large que le monde connu.
Allio Je n'ai pas quitté ce qui en moi faisait le peintre, mais avec le cinéma, des choses sont venues en plus. Ce qui m'a séduit, c'est le fait de sortir de la tour d'ivoire où l'on a tendance à se tenir quand on pratique un art qui se suffit à lui-même. J'aime que, dans le cinéma, on soit dans l'art, tout en étant obligé de négocier constamment avec les réalités : les gens ou les problèmes matériels.
Godard Ces problèmes existent aussi dans le théâtre. De ce point de vue, le cinéma et le théâtre sont proches l'un de l'autre, et s'opposent à la peinture et à la littérature où il y a moins de problèmes humains et financiers. Dans un film, en général, la vie se mêle pas mal au cinéma.
Allio Je n'ai jamais vécu les problèmes matériels au théâtre de façon aussi aiguë qu'au cinéma. Dans son journal, Delacroix insiste beaucoup sur le fait que l'artiste, lorsqu'il est en état de création, doit sauvegarder son courant intérieur. Lorsqu'il aperçoit un ami dans la rue, il traverse la rue pour ne pas le rencontrer, car il sait qu'il lui faudrait ensuite trois heures pour reconstituer son courant intérieur. Moi, ce que j'ai aimé dans le théâtre, et encore plus dans le cinéma, c'est qu'on ne peut pas traverser la rue.
Delahaye Vous avez surtout mis l'accent, Antoine, sur les ressemblances que vous avez trouvé entre le théâtre et le cinéma. Mais vous avez très peu insisté sur les différences. Comment les voyez-vous ?
Bourseiller Le moyen d'expression lui-même est différent. Allio a dit que, quand on aborde le cinéma, on a l'impression d'un élargissement, ne serait-ce que sur le plan du public. Jean-Luc, lui, dit que c'est peut-être le simple fait de passer d'un monde à l'autre. Moi, je ne crois pas, car j'ai l'impression que si Jean-Luc montait une pièce, il n'aurait pas l'impression de découvrir un moyen d'expression plus large que le cinéma.
Godard Sans doute, mais je crois que l'on a trop tendance à parler de *moyen* d'expression. Il faudrait plutôt dire *fin* d'expression. Alors peut-être que, lorsqu'on aborde le cinéma, on aperçoit davantage de moyens. Je veux dire qu'il y a un appareillage. Le mot *moyen* se rapporte à un certain appareillage — lequel existe aussi au théâtre.
Allio L'appareillage existe partout. En peinture aussi. Mais posons que tout moyen d'expression trouve sa fin en soi...
Godard Ce que j'aimerais savoir, c'est ceci : supposons que vous fassiez des romans. Auriez-vous eu, en abordant le cinéma, l'impression que c'était le même roman que vous écriviez, mais avec des moyens très différents qui en feraient peut-être un tout autre *moyen*, ou, au contraire, auriez-vous eu l'impression que c'était une manière d'arriver à écrire un roman que vous ne pourriez plus écrire autrement.
Allio C'est plutôt le second cas qui est le mien.
Godard C'est un peu cela qui établit entre vous une différence dont, à travers le théâtre, vous ne vous seriez pas rendu compte. Allio a fini par faire un roman dont il n'aurait pas eu l'idée avant, tandis qu'Antoine continuait à écrire un roman qu'il connaissait déjà bien, mais sous une autre forme. Simplement, en fin de compte, cette forme aboutissait peut-être à en faire un roman tout différent...
Allio Est-ce que tu pourrais développer, Antoine, ce que tu disais tout à l'heure à propos des comédiens ? Pour moi, le théâtre, c'est avant tout le travail des comédiens et la prise de conscience qu'il permet.
Bourseiller De toute façon, il y a une différence entre nous, c'est que Allio a travaillé pendant des années au théâtre en tant que décorateur, tandis que moi, c'était en tant que metteur en scène.
Godard Est-ce le cinéma qui vous a fait mieux découvrir le travail des comédiens?
Allio C'est un travail que je connais bien. J'ai collaboré des années avec Planchon dans la mise en scène.
Bourseiller Toi, ton école, c'est la peinture. Moi, d'école, je n'en ai pas. Et si je n'en ai pas, c'est que ça n'existe pas. On n'apprend pas à être metteur en scène de théâtre. Je me suis simplement dit : que faut-il faire pour en devenir un? Il faut d'abord aller voir ce que c'est qu'un comédien. Je suis donc allé dans un cours d'art dramatique. Dans ce cours, j'ai moi-même été élève. Donc, je me reposais sur le jeu du comédien, un peu comme Allio se reposait sur la peinture. Or, à l'époque où j'étais à l'Ecole Dullin, il y avait toute une fermentation autour du comédien : c'était la grande époque de Dean, Brando... c'était passionnant, et le cinéma, pour moi, c'était ça. Quand j'ai connu des gens de cinéma, je me suis donc trouvé en face de gens qui avaient, dans le fond, les mêmes préoccupations que moi, mais qui les exprimaient d'une autre façon.
Allio On a d'ailleurs le tort de trop penser par catégories. Le cinéma, le théâtre... Il faudrait qu'il y ait davantage de contacts entre les gens de cinéma et les gens de théâtre.
Godard C'est capital. Ceux du jeune théâtre et ceux du jeune cinéma se sont connus *après* leurs expériences. Pas du tout *pendant*. Et même, à l'intérieur du cinéma, il y a un clivage, une frontière, entre ceux, disons, de la rive gauche (des gens comme Resnais, Marker, Varda) et ceux de la rive droite...
Bourseiller C'est sur les premiers que je suis d'abord tombé. Très exactement : Chris Marker, Agnès Varda, Alain Resnais...
Allio Cela tient aussi à la nature des choses. Monter une pièce ou un film représente une véritable bataille qui vous mobilise totalement. Lorsqu'on est dedans, on ne peut pas en même temps être dehors, pour survoler le problème et se tenir au courant de ce qui se fait ailleurs, et quand on en est sorti, on se dit : tiens ! on devrait se serrer les coudes !...
Godard Peut-être pourrions-nous alors parler du comédien. Pour vous, Allio, ce qui est frappant dans votre film, c'est que vous n'avez engagé que des acteurs que vous aviez connu au théâtre — en gros, du moins. Tandis que, dans le monde du cinéma, on ne s'intéresse pas aux acteurs de théâtre. Et là, ce qui est intéressant, c'est de savoir si vous sentez une différence dans la façon dont vous faites jouer un acteur, au théâtre et au cinéma. Bresson, lui, en sent une : il dit : moi, je déteste les acteurs ; au théâtre, on en a besoin, c'est magnifique ; au cinéma, je



1 Antoine Bourseiller. 2 « Comme tu me veux » au Studio des Champs-Elysées en 1960. 3 Tournage de « Marie Soleil ». 4 Jacques Charrier, Danièle Delorme, Chantal Darget. 5 Danièle Delorme et Jacques Charrier.



n'en veux pas parce que ce n'est pas là peine qu'ils apportent des choses en plus dont moi je ne cherche qu'à me débarrasser. Alors je prends des gens qui en sont déjà débarrassés pour la bonne raison qu'ils ne les ont jamais eues. Ensuite seulement commence le vrai travail.

Delahaye Il existe aussi certains metteurs en scène qui cherchent à utiliser au cinéma des styles de jeu qui viennent du théâtre et d'autres qui aimeraient bien faire jouer leurs acteurs, sur une scène, dans le style cinéma.

Godard Ce qui me frappe, moi, c'est qu'au théâtre, on a une pièce avec un texte donné, dont on veut faire ressortir le ton. C'est ce qui m'a toujours étonné : on ne touche pas au dialogue, mais on cherche le moyen de le dire de la manière dont on pense qu'il faut le dire. Tandis que moi, au cinéma... Enfin si le texte est : « Je vais à la gare » et que quelque chose ne va pas, j'essaierai de mettre : « Je vais à l'aéroport » pour voir si ça sonne plus juste. Vous, Antoine, comment réagissez-vous par rapport aux acteurs de théâtre et de cinéma ? Eprouvez-vous le besoin d'avoir en face d'eux des réactions différentes ?

Bourseiller Je crois que c'est dur à expliquer. Il n'y a que des cas particuliers. En tant que metteur en scène de théâtre, j'ai une certaine opinion du comédien, une certaine méthode — à tort ou à raison. J'essaye, quel que soit le comédien, de l'appliquer. Evidemment, si je tombe sur Edwige Feuillère, j'ai d'énormes difficultés, car elle n'a pas l'habitude de jouer avec des gens de ma génération. Elle a un métier et un passé... ce qui est normal. Mais si je tombe sur un jeune, il suffit de travailler quelques jours, et, en général, j'obtiens ce que je veux. En ce qui concerne le cinéma, j'ai encore trop peu d'expérience pour pouvoir analyser la chose. Tout ce que je sais, c'est que les difficultés que j'avais eues avec Danièle Delorme au théâtre, je les ai retrouvées au cinéma. Mais il est plus facile de combattre le comédien au cinéma, car là, on arrive, en quelque sorte, à le trahir. Et dans mon cas, j'étais d'autant plus fort que le film était post-synchronisé. Dans l'auditorium, j'arrivais plus facilement à obtenir les intonations voulues.

Allio Peut-on séparer une intonation de ce que fait le comédien ? L'intonation, ça correspond aussi à un certain bruit, et qui répond à un certain glissement des muscles du visage.

Bourseiller On peut toujours y arriver.

Allio On peut aussi, justement, broder. Faire exprès de coller une autre intonation...

Bourseiller C'est le principe même de *Cléo de 5 à 7*. Pour la fin, on l'a doublée deux fois de suite et de façon très différente. De plus, Agnès ne nous avait jamais demandé pendant le tournage de parler de telle ou telle façon.

Godard *La Vieille Dame* a été tourné en direct ?

Allio En direct.

Godard A priori, je pense que le doublage devrait intéresser un homme de théâtre. On m'a dit quelque chose sur Laurence Olivier : il a joué un jour une scène pendant laquelle il marchait de façon de plus en plus molle en même temps que sa voix, au contraire, devenait de plus en plus dure et forte. C'était extraordinaire. Eh bien ! voilà un tour de force technique pour un acteur, que n'importe qui au cinéma peut réaliser. Le doublage, je veux dire le doublage total et systématique, devrait donc intéresser certains grands metteurs en scène.

Allio Oui, mais il faut alors parler des conditions économiques. Le travail dont vous parlez implique une grande maîtrise technique : ça ne vaut pas le coup d'improviser, dans ce domaine. Donc, il faut passer au moins autant de temps à l'auditorium qu'au tournage, puisqu'il y a travail créateur dans les deux cas, très long et très délicat, et cela pose des problèmes financiers.

Delahaye Cela ne coûte absolument pas plus cher de faire de l'auditorium que du direct.

Godard En gros, c'est à peu près la même chose. Mais évidemment, si on passe un an dans l'auditorium...

Bourseiller On y a passé 3 jours. Pour synchroniser tout le film.

Allio On ne peut pas faire le travail dont je parlais en trois jours...

Godard Mais on peut raffiner. Je veux dire que le côté son direct peut se faire aussi à la synchro. Le côté reportage. L'improvisation peut être bonne très vite. On peut alors doubler un film en un jour.

Allio Tout ce que je peux dire, c'est que j'ai examiné la question et que nous avions un gros problème de budget.

Godard Qu'est-ce qui vous a spécialement intéressé dans le tournage en direct ?

Allio D'abord, je n'avais pas la possibilité de faire de l'auditorium, où j'aurais dû rester pas mal de temps. Et je voulais travailler consciencieusement tous les problèmes, image ou son, d'autant que c'était mon premier long métrage. Je ne connaissais pas encore vraiment le cinéma. Et je voulais fignoler les dialogues de la *Vieille Dame*, qui demandaient parfois des effets très subtils. En studio, je n'aurais pas eu le temps de retrouver et de refaire tout cela. De toute façon, je pense que, réaliste ou pas, la bande son doit être extrêmement élaborée. Et le son idéal, c'est le son entièrement fabriqué.

Godard Je crois qu'il n'y a pas de règles, mais beaucoup pensent comme vous ! Fano, Bresson...

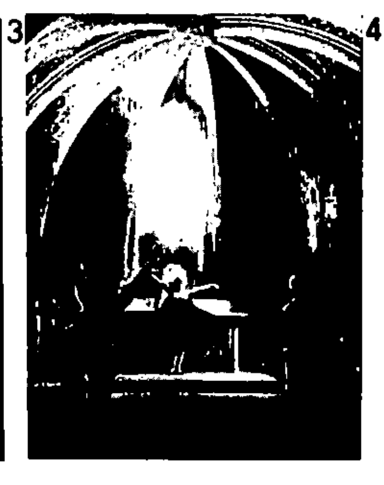
Allio Je suis très séduit par cette conception du son. Ce que j'aimerais, c'est recréer une ambiance de ville en fabriquant littéralement le son avec 25 pistes sonores. Pour la promenade nocturne, par exemple, j'avais prévu des bruits réels, mais dirigés comme une musique, donc, en fait, très élaborés. Seulement, je n'ai pas pu et j'ai dû coller de la musique.

Godard Et vous, Antoine, indépendamment de l'économie et de Danièle Delorme, auriez-vous préféré le direct ou le doublé ?

Bourseiller Je suis de l'avis d'Allio. J'aime le doublage, car on est davantage maître de sa matière.

Godard C'est le sentiment de sécurité. En fait, cela vous rassurait tous deux : Allio, de faire du doublage, et Antoine, de donner du spectacle, car finalement, vous vous étiez replacés tous deux sur une scène théâtrale.

Bourseiller Un peu. Et d'abord, lorsque j'étais comédien dans des films, j'ai trop entendu l'ingénieur du son dire « pas bon pour moi », alors que la prise était bonne pour tout le monde. Ça m'a trop fait peur. Je me disais : pour peu que mon ingénieur soit nul, le film va durer trois mois. Comme j'étais soumis au temps, je me suis dit : éliminons d'abord le problème son. En plus, je m'attendais à avoir des difficultés de comédiens. Car j'avais dans

3


4

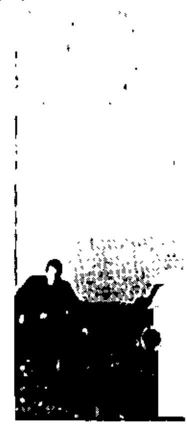

5


l'idée des intonations très précises, et je savais qu'il aurait fallu travailler cela sur place, au moment du tournage, ce qui aurait fait perdre du temps, donc de l'argent.
Godard Mais auriez-vous envie, l'un et l'autre, de travailler avec quelqu'un que vous ne connaîtriez pas comme acteur ? Dans quelle mesure faites-vous intervenir, quand vous choisissez un acteur, l'idée que vous avez du personnage ? Pour moi, je n'ai jamais d'idée de personnage. S'il n'existe pas, je me dis : bon, on va le faire exister, et je m'arrange pour trouver quelqu'un qui le fasse exister. Quelquefois, c'est un acteur de théâtre ou de cinéma, quelquefois pas un acteur du tout. Ce qui frappe dans vos films, c'est que les petits rôles sont quand même tenus par des gens de théâtre.
Allio Les rôles secondaires, oui. Quant aux tout petits rôles, comme les épiciers par exemple, je crois qu'on peut obtenir quelque chose de très bien avec des non professionnels. Mais n'oubliez pas qu'au théâtre, il y a déjà un personnage, imaginé par un auteur : tout existe déjà sur le papier.
Bourseiller Je crois surtout qu'au théâtre, à partir du moment où la pièce se joue, le metteur en scène n'a plus rien à voir. C'est au comédien de défendre le travail.
Godard Ce qu'on peut dire, c'est que le théâtre ne peut pas se permettre d'avoir de mauvais acteurs. Le cinéma, si.
Bourseiller Au cinéma, on peut manipuler l'interprétation comme une donnée relativement malléable. On peut négocier pour obtenir ce qu'on veut. Il y a ce qu'on obtient grâce à la complicité avec l'acteur, ce qu'on surprend chez lui grâce à la fatigue, par exemple, ou au hasard, il y a la façon dont on construit le plan, et il y a le montage. Ajoutez aussi la distance critique qu'on peut prendre, grâce à tout ça, vis-à-vis du jeu de l'acteur. Au théâtre, c'est impossible. Au théâtre, on est trompé. Le metteur en scène, dès le jour de la première, est cocu.
Allio Mais je crois qu'une chose très importante pour l'acteur, c'est d'arriver à ne jouer qu'un sentiment à la fois. Et c'est très dur, car ça représente une extraordinaire gymnastique intérieure. Il faut une habileté démoniaque pour arriver au terme d'un bout à bout de sentiments qui doivent recomposer un dessin. Il faut chaque fois oublier ce qu'on vient de faire pour faire autre chose, et cela sans oublier le *but* du bout à bout final. Je ne nie nullement la part de spontanéité, d'élan, de sensibilité, d'improvisation, mais si le comédien peut canaliser tout cela par une discipline qui lui permette de modeler son interprétation... eh bien ! c'est réussi. Au cinéma, on peut demander ça à un acteur, ou l'obtenir. On peut lui faire exprimer un sentiment à la fois. Un par plan, disons. Et on peut obtenir ça en extrayant d'un plan très long les quelques secondes où il exprime le sentiment qu'on veut. Mais au théâtre...
Bourseiller Oui. Et ce qui me trouble beaucoup, c'est qu'au cinéma, un acteur, moins il joue, mieux il est. Et si on me demandait, en tant qu'homme de théâtre, ce qui fait un grand acteur de cinéma, j'aurais presque envie de répondre : c'est qu'il ne fait rien. Donc, on tourne un peu en rond quand on parle du jeu du comédien, car les possibilités sont différentes. En même temps, un grand acteur au théâtre peut l'être au cinéma, et inversement.
Godard A l'intérieur du cinéma aussi, les possibilités sont différentes. Les conceptions de Renoir et de Bresson là-dessus sont totalement opposées. Pour moi, si je prends un exemple, Jouvet n'a jamais été aussi bon au théâtre qu'au cinéma. Au sens professionnel du mot, il jouait épouvantablement mal, mais au cinéma, il est absolument extraordinaire parce que... il devient quelqu'un. Et ça, il le doit au cinéma.
Cournot a écrit une chose assez intéressante, à propos du manque d'acteurs professionnels. Il disait que les pays de l'Est n'en ont pas besoin, car dans ces pays, vu le mode de vie, ils sont en quelque sorte déjà prédisposés à jouer. Une boulangère, à l'Est, ne vit pas mentalement de la même façon qu'une boulangère chez nous, et elle est déjà plus actrice...
Delahaye La boulangère des pays de l'Est a peut-être pris conscience qu'elle était boulangère. La conscience d'être tel personnage devant remplir tel rôle dans la société, c'est déjà du jeu...
Godard Prenons un autre exemple. Si vous prenez des acteurs dans la rue, en France, vous en trouverez un qui sera très bien et un autre, épouvantable. De toute façon, ce n'est pas en tant que non professionnel que le premier sera intéressant. Mais en Italie, vous ne trouverez pas autant de différence. Entre ce que fait l'Italien dans la rue, et ce qu'il fait devant la caméra, il n'y a pas tellement de différence non plus. C'est peut-être qu'ils sont plus ouverts... En tout cas, ce que dit Forman là-dessus est très intéressant : aujourd'hui on peut prendre des gens moyens pour jouer, c'est la vie elle-même qui leur a donné l'entraînement qu'on acquiert d'habitude dans les cours d'art dramatique. Or, cela, on ne peut pas le faire en France. En somme, il n'y a plus besoin d'un Stanislavski pour apprendre aux acteurs comment jouer, car le vrai Stanislavski, maintenant, c'est Beria, ou Krouchtchev. Enfin, c'est à peu près ce qu'on peut dire, je crois.
Bourseiller Je pense que, si on prend une boulangère pour jouer une boulangère, ça va. Il faut remettre les gens, au cinéma, dans un cadre qui correspond à celui de leur vie.
Godard De toute façon, vous ne ferez pas un plan de la même façon si vous avez devant vous Danièle Delorme ou Liselotte Pulver... Mais quelles étaient vos idées sur le cinéma avant d'en faire ? Aviez-vous vu beaucoup de films ?
Allio Il y a une expérience qui m'avait beaucoup séduit : celle de Bergman avec ses acteurs. Or, c'est quelqu'un qui a beaucoup travaillé au théâtre. Cette démarche qui consiste à approfondir une recherche personnelle à travers une relation personnelle qu'on poursuit sur plusieurs terrains, cela me passionnait. Je me disais que j'aimerais bien travailler avec des gens que je connais, écrire pour eux. Vous m'avez dit que dans mes films j'avais pris des gens de théâtre. C'est justement pour ça. J'ai pris ceux que je connaissais, qui étaient du même milieu que moi. Ce n'est pas plus hasardeux de partir d'un acteur et d'écrire un rôle pour lui, que d'écrire un rôle et de chercher ensuite l'acteur qui pourrait l'incarner. Évidemment, les choses sont moins schématiques. Ça dépend des acteurs, des personnages, car, en fait, le résultat sur l'écran découle d'un processus complexe : on n'obtient tout à fait ni le personnage qu'on avait créé, ni l'acteur pour qui on l'avait créé. Et il y a un troisième élé-



1 René Allio. 2 « La Vieille Dame indigne » : Sylvie. 3 « La Meule » (c.m., 1962). 4 Sylvie. 5 Malka Ribowska et Sylvie.





ment : le metteur en scène. Les choses naissent d'une confrontation dialectique.

Bourseiller Ayant déjà pas mal fait de théâtre, je savais un peu à quoi m'en tenir sur les comédiens. Et, mis à part ce que je disais tout à l'heure sur l'acteur de cinéma — que moins il en fait mieux il est — je pense qu'en somme il n'y a pas de différence entre l'acteur de cinéma et l'acteur de théâtre. Pour moi, être acteur, ce n'est pas seulement un métier. C'est beaucoup plus vaste que ça. C'est une vocation, un peu le même genre de vocation qu'il faut pour entrer dans les ordres. Le choix d'être acteur a pour moi autant d'importance sur le plan spirituel que celui de se faire moine. Plus que d'être médecin, peut-être. Un médecin est directement lié à la vie, il agit dans la vie, alors qu'un acteur entre davantage dans le cadre contemplatif : on est complètement hors du monde. Etre acteur, c'est justement ne pas être docteur. Mais j'en connais très peu qui vivent comme cela, c'est-à-dire qui, partant peut-être d'un narcissisme particulièrement démoniaque, parviennent à imposer jusque dans leur vie privée une morale qu'ils imposent dans leur façon de jouer.

Godard Lorsque vous travaillez avec un acteur, vous servez-vous de cela, essayez-vous de le mettre en valeur ?

Bourseiller Quand je tombe sur un acteur qui essaye, au moins, d'atteindre cet idéal, bien entendu, ça m'enrichit, moi le premier, et ça enrichit l'œuvre.

Allio Ce que tu viens de dire là, ce n'est ni une description, ni un jugement, c'est une profession de foi...

Bourseiller Oui. C'est ce que j'aimerais trouver. Mais les gens qui ont cette conscience de leur art sont très rares. Et pour arriver à ce stade-là, il faut avoir une certaine expérience, donc un certain âge. Ceux qui y sont arrivés doivent avoir maintenant 40 ou 50 ans, et je ne les connais pas, car je travaille, pour des raisons purement immédiates, avec de jeunes acteurs. J'ai commencé avec eux, j'ai appris avec eux, maintenant je travaille avec eux. Mais parmi les jeunes, il y en a qui me paraissent déjà relever inconsciemment de cette race d'acteurs. Prenons par exemple Samy Frey (et je parle, non du talent ou du métier de comédien, mais de la morale du comédien). Eh bien Samy, qui a au départ tous les défauts de la terre, qui est exaspérant, égoïste, neurasthénique... me paraît être précisément quelqu'un qui, par éclairs, a une conscience très nette de ce que pourrait et devrait être l'acteur.

Godard Pour vous, Artaud était-il surtout un acteur ou un créateur ?

Bourseiller Je crois qu'il était surtout un théoricien. Un des rares, peut-être le seul théoricien du théâtre que nous ayons jamais eu. Mais je ne l'ai pratiquement jamais vu comme acteur. Sauf dans un film comme *Jeanne d'Arc*.

Godard Autre chose : j'ai l'impression que vous, Antoine, cela vous intéresserait davantage que nous de faire du documentaire. Ainsi, le premier court métrage d'Allio, *La Meule*, n'était pas un documentaire, tandis que votre film sur le théâtre de la Huchette en était un. Car si je faisais une différence entre le théâtre et le cinéma (et s'il fallait en faire une) je dirais que le théâtre part de la fiction pour arriver au documentaire — dans un sens très large —, tandis que le cinéma part du documentaire pour arriver à la fiction... en quoi ils sont semblables puisque chacun comprend les deux choses, totalement différentes, d'ailleurs, comme le sang et l'esprit, si on veut, mais qui doivent se réunir.

Allio *La Vieille Dame*, au départ, c'était un projet de documentaire. Et je suis tout à fait d'accord avec ce que vous venez de dire.

Bourseiller Pour moi, quand je pense à un film, je pense avant tout au décor. Ce qui me séduit dans l'histoire — c'est peut-être un défaut — ce n'est pas tant l'histoire elle-même que le lieu où elle va se dérouler. C'est même pourquoi *Marie-Soleil*, en un sens, est un échec : ça se passe à Cahors et on ne voit pas assez Cahors. Donc il y a d'abord le pays, ensuite les personnages qui y vivent. C'est la vision de la plage qui chez moi entraîne une scène, et non l'inverse. Mauriac disait : « C'est le premier vers qui fait le poème ».

Allio Il y a de toute façon au départ une présence de la réalité. C'est le côté document du cinéma.

Godard On peut démarrer de deux manières : il y a un moulin dont les ailes tournent, et on se dit tout à coup : si elles s'arrêtaient de tourner ? *Correspondant 17* est fait entièrement comme ça : sur des impressions. Au contraire, Rossellini part d'une dialectique.

Bourseiller Pour moi, ç'a été fortuit. Je n'avais jamais osé prétendre tourner un film, et on m'a demandé un jour d'en tourner un, et avec Danièle. Je devais donc partir d'une comédienne qui représentait un certain personnage. Nous avions d'ailleurs pensé tout de suite à « Comme tu me veux », de Pirandello, qu'elle avait déjà joué au théâtre, et que j'avais mis en scène. N'ayant pas pu obtenir les droits, nous avons donc cherché un sujet. Mais ce que nous trouvions ne satisfaisait pas le producteur, ou l'actrice, ou le metteur en scène ,ou le distributeur. Je me suis donc mis à écrire une histoire en fonction de cette comédienne que je connaissais parfaitement. Donc, il s'agit d'un cas particulier.

Allio Ne pourrions-nous pas parler maintenant des conditions dans lesquelles se fait actuellement le cinéma... personnel, difficile.

Delahaye Disons le cinéma d'auteur.

Bourseiller C'est une vérité de La Palisse : quand on veut vraiment faire quelque chose, on finit par y arriver. Je ne crois pas à une totale injustice des choses qui ferait que, voulant s'exprimer par le cinéma, on ne pourrait pas y arriver. On peut. Pour le premier film, comme pour le second (et c'est presque plus difficile de monter le second que le premier : nous sommes prévenus), mais nous savons aussi que de toute façon il faut négocier, avec un producteur, un distributeur... Il suffit de connaître les lois de la jungle, il suffit de se battre. Oui : c'est le thème de la libre entreprise.

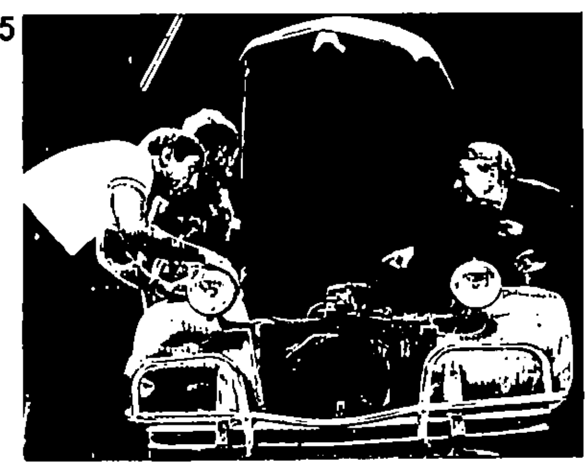
Godard J'aimerais aussi savoir comment vous, gens de théâtre, avez abordé le problème cinéma du point de vue technique. Vous êtes-vous renseignés? Comment, par exemple, la notion de plan vous est-elle venue à l'esprit ? Et à quel moment ? Quand vous imaginez une scène, essayez-vous d'analyser un peu ces problèmes, puisqu'un film se décompose en plans, alors qu'une pièce se décompose en scènes ? Pouvez-vous analyser le sentiment dans lequel vous êtes lorsque vous vous dites : là, je vais faire un gros plan... Est-ce une chose que vous vous dites au



4



5



théâtre ? Si l'on examine vos deux films, on voit que *La Vieille Dame* est fait davantage en plans généraux que *Marie-Soleil,* où il y a beaucoup de gros plans.

Bourseiller J'ai toujours parlé de gros plans au théâtre, et, peu à peu, j'ai appris à y faire ce que je crois être des gros plans. Il y a des trucs qui nous permettent d'obliger le spectateur, à certain moment, à être totalement sollicité par le visage d'un acteur, et à oublier les autres personnages, et même le décor. Moi, c'est une question qui m'a préoccupé très vite. Alors, pensez à la liberté que m'a donné le cinéma !... J'en ai peut-être abusé, d'ailleurs...

Godard La notion de changement de plan est-elle la même au cinéma qu'au théâtre ?

Bourseiller Oui. Et lors de mes premiers spectacles, je me souviens des critiques qui disaient : pour une fois, on voit un style cinématographique au théâtre... De même, beaucoup plus tard, quand on a monté « Schweik » avec Planchon : l'histoire du plateau tournant.

Godard Mais ça, c'est la critique moyenne... Même Baty, on lui a dit — à cause des contrastes — : vous faites du cinéma !

Allio Je crois surtout que nous vivons tous dans le même bouillon de culture, qui est... le monde d'aujourd'hui.

Godard Mais il faut voir tout ça, non pas comme une technique, plutôt comme une dialectique.

Allio Oui et non. Il y a de toute façon une relation fondamentale qui reste radicalement la même : la relation spatiale entre le spectateur et ce qui se passe sur le plateau. Le spectateur a toujours le même cadre sous les yeux. Donc, ce qui fait qu'il est accroché par un point précis de l'image, c'est ce qui se passe *à l'intérieur* de l'image, donc, à l'intérieur d'une relation stable. A partir de là, on peut choisir de laisser ou non au spectateur la liberté de choisir en fonction de tel ou tel accent que nous mettrons sur telle ou telle chose à l'intérieur de l'image. Tandis qu'au cinéma, le changement de plan implique un changement dans la relation spatiale, un saut, que le spectateur reçoit. Là-dedans interfèrent aussi des notions plastiques : la composition de l'image, les différents jeux de valeur, et même le grain de la photo, etc., toutes choses qui élargissent énormément la gamme des moyens sur lesquels on joue pour faire sentir, comprendre ou voir quelque chose.

Godard Lorsque vous avez abordé le cinéma, avez-vous eu l'impression d'aborder une grammaire particulière — un peu comme il y a la perspective en peinture ? Avez-vous eu la notion de certaines lois de cet ordre ? Par exemple, je n'ai pas envie de faire de théâtre car j'ai, à tort ou à raison, le sentiment d'une certaine langue, ou grammaire, que je ne connais pas et qui m'arrête pour l'instant. Il y a bien sûr au cinéma (sans que le mot ici implique un langage, mais employons-le quand même) : une grammaire, qui se réfère à l'appareillage technique. Car, finalement, quand on choisit un 75 au lieu d'un 32, c'est une notion grammaticale. C'est comme quand on choisit un imparfait plutôt qu'un subjonctif. Et justement, un écrivain ne se posera pas de question de ce genre, alors que celui qui sait à peine écrire se demandera quel mode il doit employer... Vous, avez-vous eu l'impression d'avoir affaire à une certaine grammaire ?

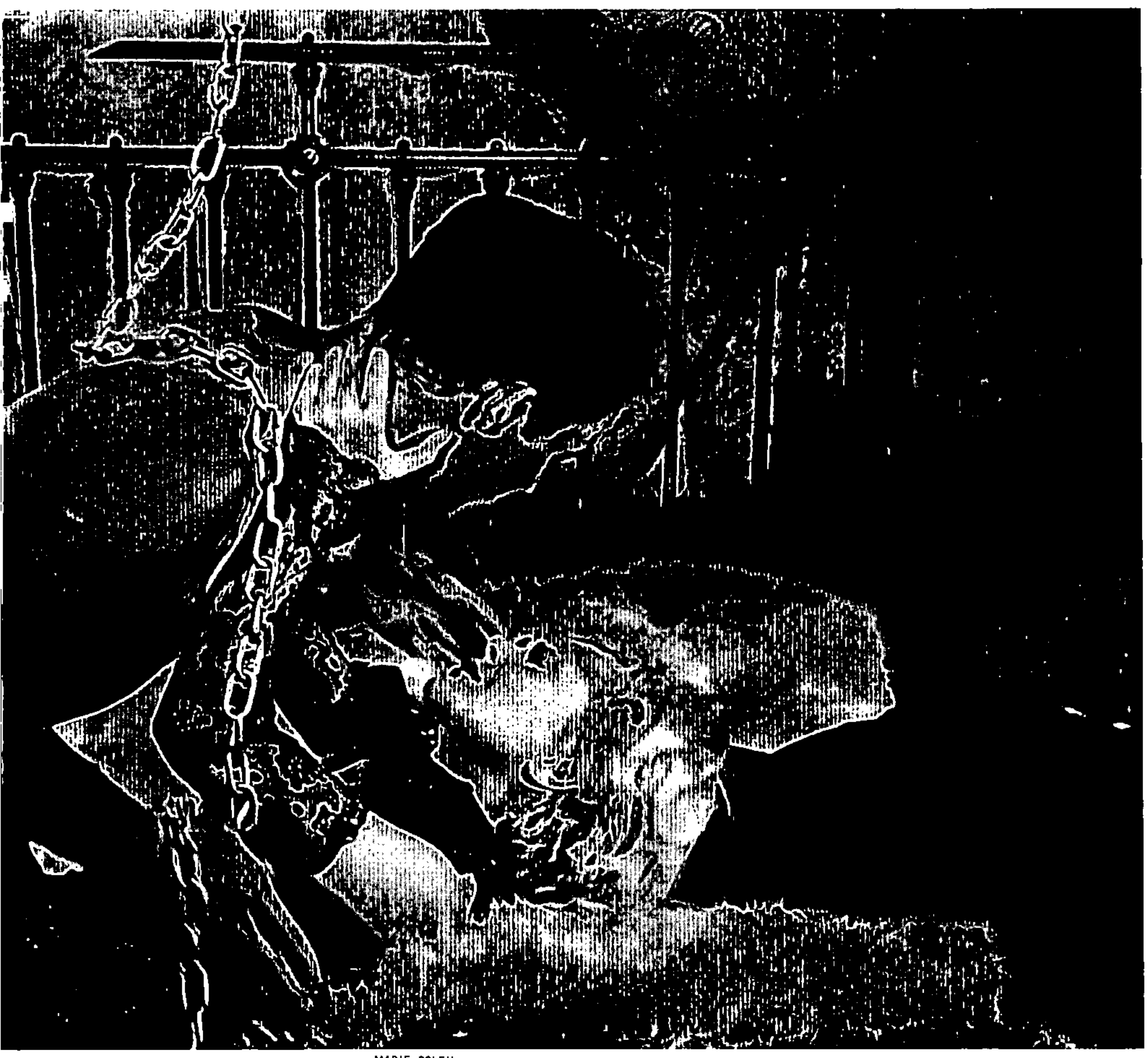
Allio Au départ, oui. Sauf que la grammaire...

Godard La syntaxe, disons.

Allio Oui... est quelque chose de bien plus fixe. Il y a un passé de la langue. En ce qui concerne la syntaxe cinématographique, il y a les films qu'on voit, les ouvrages qu'on a écrits sur le cinéma, mais chaque fois que j'ai cherché un ouvrage qui définirait vraiment la syntaxe du cinéma, je n'ai trouvé que des vulgarisations et des simplifications très superficielles. C'était plus un catalogue de moyens que l'élaboration de règles. En fait, j'ai l'impression qu'il y a bien une syntaxe cinématographique, mais qu'elle est constamment en mouvement, toujours à faire, à renouveler.

Bourseiller Tous les cinéastes à qui j'ai posé la question, qui me préoccupait, moi aussi, m'ont dit : il n'y a pas de syntaxe. Tu n'as pas besoin de savoir de règles. A partir du moment où tu sais ce que c'est qu'un plan américain, un plan d'ensemble, un gros plan, où tu sais ce que c'est qu'un 75 et un 32, tu en connais assez pour faire un film. (Suite p. 76)





« MARIE SOLEIL » :
JACQUES CHARRIER ET
DANIELE DELORME

Le testament de Balthazar

« Au Hasard Balthazar » de Robert Bresson : Robert Bresson, Anne Wiazemsky et Walter Green ; Robert Bresson ; Anne Wiazemsky et Balthazar.







« Je suis jeté dans une nature et la nature n'apparait pas seulement hors de moi, dans les objets sans histoire, elle est visible au centre de la subjectivité.

. . . .

Mes prises sur le passé et sur l'avenir sont glissantes, la possession par moi de mon temps est toujours différée jusqu'au moment où je me comprendrais entièrement, et ce moment-là ne peut pas arriver, puisque ce serait un moment encore, bordé par un horizon d'avenir, et qui aurait à son tour besoin de développements pour être compris. Ma vie volontaire et rationnelle se sait donc mêlée à une autre puissance qui l'empêche de s'accomplir et lui donne toujours l'air d'une ébauche. Le temps naturel est toujours là.

. . . .

Tel est le sort d'un être qui est né, c'est-à-dire qui, une fois et pour toujours, a été donné à lui-même comme quelque chose à comprendre. Puisque le temps naturel demeure au centre de mon histoire, je me vois aussi environné par lui. Si mes premières années sont en arrière de moi comme une terre inconnue, ce n'est pas par une défaillance fortuite de la mémoire et faute d'une exploration complète : il n'y a rien à connaitre dans ces terres inexplorées.

. . . .

Un Esprit Objectif habite les vestiges et les paysages. Comment cela est-il possible ? Dans l'objet culturel, j'éprouve la présence prochaine d'autrui sous un voile d'anonymat.

. . . .

L'existence d'autrui fait difficulté et scandale pour la pensée obective.

. . . .

Mon expérience ne saurait être rien d'autre que le tête à tête d'une conscience nue et du système de corrélations objectives qu'elle pense.

. . . .

Il y a deux modes d'être et deux seulement : l'être en soi, qui est celui des objets étalés dans l'espace, et l'être pour soi qui est celui de la conscience. Or, autrui serait devant moi un en-soi et cependant il existerait pour soi, il exigerait de moi pour être perçu une opération contradictoire, puisque je devais à la fois le distinguer de moi-même, donc le situer dans le monde des objets, et le penser comme conscience, c'est-à-dire comme cette sorte d'être sans dehors et sans parties auquel je n'ai accès que parce qu'il est moi et parce que celui qui pense et celui qui est pensé se confondent en lui.

. . . .

La conscience découvre en elle-même avec les champs sensoriels et avec le monde comme champ de tous les champs, l'opacité d'un passé originaire. Si j'éprouve cette inhérence de ma conscience à son corps et à son monde la perception d'autrui et la pluralité des consciences n'offrent plus de difficulté.

. . . .

Quand je me tourne vers ma perception

et que je passe de la perception directe à la pensée de cette perception, je la ré-effectue, je retrouve une pensée plus vieille que moi à l'œuvre dans mes organes de perception et dont ils ne sont que la trace. C'est de la même manière que je comprends autrui. Ici encore, je n'ai que la trace d'une conscience qui m'échappe dans son actualité et, quand mon regard croise un autre regard, je ré-effectue l'existence étrangère dans une sorte de réflexion.

....

Il nous faut apprendre à retrouver la communication des consciences dans un même monde. En réalité, autrui n'est pas enclos dans ma perspective sur le monde parce que cette perspective elle-même n'a pas de limites définies, qu'elle glisse spontanément dans celle d'autrui et qu'elles sont ensemble recueillies dans un seul monde auquel nous participons tous comme sujets anonymes.

....

Un objet culturel joue un rôle essentiel dans la perception d'autrui : c'est le langage. Dans l'expérience du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de l'interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur. Il y a là un être à deux, et autrui n'est plus ici pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal, ni d'ailleurs moi dans le sien, nous sommes l'un pour l'autre collaborateurs dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde.

....

Mais enfin, le comportement d'autrui et même les paroles d'autrui ne sont pas autrui. Le deuil d'autrui et sa colère n'ont jamais exactement le même sens pour lui et pour moi. Pour lui, ce sont des situations vécues, pour moi ce sont des situations présentées. Ou si je peux, par un mouvement d'amitié, participer à ce deuil et à cette colère, ils restent le deuil et la colère de mon camarade Arnold.

....

Je conclus un pacte avec autrui, je me suis résolu à vivre dans un intermonde où je fais autant de place à autrui qu'à moi-même.

Une fois posé autrui, une fois que le regard d'autrui sur moi, en m'insérant dans son champ, m'a dépouillé d'une part de mon être, on comprend bien que je ne puisse la récupérer qu'en nouant des relations avec autrui, en me faisant reconnaître librement par lui, et que ma liberté exige pour les autres la même liberté.

Dépassé de tous côtés par mes propres actes, noyé dans la généralité, je suis cependant celui par qui ils sont vécus, avec ma première perception a été inauguré un être insatiable qui s'approprie tout ce qu'il peut rencontrer, à qui rien ne peut être purement et simplement donné parce qu'il a reçu le monde en partage et dès lors porte en lui-même le projet de tout être possible, parce qu'il a une fois pour toutes été scellé dans son champ d'expériences.

....

Je ne suis pas Dieu, je n'ai qu'une prétention à la divinité. J'échappe à tout engagement et je dépasse autrui en tant que toute situation et tout autre doit être vécu par moi pour être à mes yeux.

....

La solitude et la communication ne doivent pas être les deux termes d'une alternative, mais deux moments d'un seul phénomène, puisque, en fait, autrui existe pour moi.

....

Gérard me transforme en objet et me nie, je le transforme en objet et le nie, dit-on. En réalité le regard de Gérard ne me transforme en objet, et mon regard ne le transforme en objet, que si l'un et l'autre nous nous retirons dans le fond de notre nature pensante, si nous nous faisons l'un et l'autre regard inhumain, si chacun sent ses actions, non pas reprises et comprises, mais observées comme celles d'un insecte. C'est par exemple ce qui arrive quand je subis le regard du boulanger. Mais, même alors, l'objectivation de chacun par le regard de l'autre n'est ressentie comme pénible que parce qu'elle prend la place d'une communication possible.

....

Il nous faut redécouvrir, après le monde naturel, le monde social, non comme objet ou somme d'objets, mais comme champ permanent ou dimension d'existence : je peux bien m'en détourner, mais non pas cesser d'être situé par rapport à lui.

....

La conscience objective et scientifique du passé et des civilisations serait impossible si je n'avais avec eux, par l'intermédiaire de ma société, de mon monde culturel et de leurs horizons, une communication au moins virtuelle, si la place de la république athénienne ou de l'empire romain ne se trouvait marquée quelque part aux confins de ma propre histoire, s'ils n'y étaient installés comme autant d'individus à connaître, indéterminés mais préexistants, si je ne trouvais dans ma vie les structures fondamentales de l'histoire.

....

Il y a une pensée au contact de l'événement qui en cherche la structure concrète.

....

Ma naissance et ma mort ne peuvent être pour moi des objets de pensée. Installé dans la vie, adossé à ma nature pensante, fiché dans ce champ transcendantal qui s'est ouvert dès ma première perception et dans lequel toute absence n'est que l'envers d'une présence, tout silence une modalité de l'être sonore, j'ai une sorte d'ubiquité et d'éternité de principe, je me sens voué à un flux de vie inépuisable dont je ne puis penser ni le commencement ni la fin, puisque c'est encore moi vivant qui les pense, et qu'ainsi ma vie se précède et se survit toujours. Cependant cette même nature pensante qui me gorge d'être m'ouvre le monde à travers une perspective, je reçois avec elle le sentiment de ma contingence, l'angoisse d'être dépassé, de sorte que, si je ne pense pas ma mort, je vis dans une atmosphère de mort en général, il y a comme une essence de la mort qui est toujours à l'horizon de mes pensées.

....

Il faudrait choisir ou bien de croire aux descriptions et de renoncer à penser, ou bien de savoir ce que l'on dit et de renoncer aux descriptions.

....

Nous devons revenir au cogito pour y chercher une loi plus fondamentale que celle de la pensée objective, qui lui donne son droit relatif et, en même temps, la mette à sa place. Sur le plan de l'être, jamais on ne comprendra que le sujet soit à la fois infini et fini. Mais si nous retrouvons le temps sous le sujet et si nous rattachons au paradoxe du temps ceux du monde, de la chose, du corps et d'autrui, nous comprendrons qu'il n'y a rien à comprendre au delà.

....

Oh Marie ! Qu'est-ce donc que la liberté ? Naître, c'est à la fois naître du monde et naître au monde. Le monde est déjà constitué, mais aussi jamais complètement constitué. Sous le premier rapport, nous sommes sollicités, sous le second nous sommes ouverts à une infinité de possibles.

....

Toutes les explications de ma conduite par mon passé, mon tempérament, mon milieu sont donc vraies, à condition qu'on les considère non comme des apports séparables, mais comme des moments de mon être total dont il m'est loisible d'expliciter le sens dans différentes directions, sans qu'on puisse jamais dire si c'est moi qui leur donne leur sens ou si je le reçois d'eux.

....

C'est en étant sans restriction ni réserve ce que je suis à présent que j'ai chance de progresser, c'est en vivant mon temps que je peux comprendre les autres temps, c'est en m'enfonçant dans le présent et dans le monde, en assumant résolument ce que je suis par hasard, en voulant ce que je veux, en faisant ce que je fais que je peux aller au delà.

....

Nous choisissons notre monde et le monde nous choisit. Il est sûr en tout cas que jamais nous ne pouvons réserver en nous-même un réduit où l'être ne pénètre pas, sans qu'aussitôt, du seul fait qu'elle est vécue, cette liberté prenne figure d'être et devienne motif et appui. Concrètement prise, la liberté est toujours une rencontre de l'extérieur et de l'intérieur. •

....

(Propos recueillis par M. Merleau-Ponty et J.-L. Godard.)

Situation du nouveau cinéma 2



1

Le vingt-et-unième, entretien avec Jerzy Skolimowski.

Cahiers Comment avez-vous été amené à travailler, en qualité de scénariste, pour Wajda, puis pour Polanski ? A cette époque, cette activité de scénariste était-elle pour vous une continuation logique de vos travaux littéraires, ou bien pensiez-vous déjà réaliser des films comme metteur en scène ?

Jerzy Skolimowski Le hasard seul a guidé mes premiers pas, et j'ai commencé à travailler pour Wajda tout à fait fortuitement. Un jour, il me dit, comme il m'aurait dit autre chose : « Jerzy, en ce moment ont lieu les examens d'entrée à l'Ecole de cinématographie de Lodz. Ils sont commencés depuis plusieurs jours, mais tu pourrais peut-être y aller tout de même, pour les passer. » J'y ai été, et j'ai réussi. Voilà.

Cahiers C'était en quelle année ?

Skolimowski En 1960. Et je n'ai terminé mes études à l'Ecole que l'année dernière.

Cahiers C'est là que vous avez connu Polanski ?

Skolimowski Oui, il terminait ses études. Quand je suis arrivé, il était en train de faire son diplôme, et il m'a demandé de collaborer avec lui à un sujet qu'il avait écrit.

Cahiers C'était « Le Couteau dans l'eau »...

Skolimowski « Le Couteau dans l'eau », oui. Une histoire à sa façon : trois zèbres sur un yacht, le tout résumé en trois phrases. Il s'agissait de développer ces trois lignes. Nous nous y sommes collés, et trois jours après le script était terminé.

Cahiers A quelle époque ?

Skolimowski Trois jours et trois nuits, en 1961...

Cahiers Votre travail de scénariste vous a-t-il beaucoup apporté, ou bien le considériez-vous comme une simple étape à franchir ?

Skolimowski A cette époque, j'étais écrivain, je publiais des livres, et mon travail de scénariste m'apparaissait comme une certaine forme de littérature, j'aimais la nouveauté des problèmes que cela me posait, mais je ne pensais absolument pas qu'il s'agissait là d'une étape dans ma future carrière de réalisateur. Je prenais les choses comme elles se présentaient.

Cahiers Quelle est la différence entre une nouvelle littéraire et une nouvelle cinématographique ?

Skolimowski Pour moi, maintenant, il n'y en a pas. Avant, il y en avait beaucoup !

Cahiers Quelle est la genèse de votre premier film, « Rysopis » ?

Skolimowski Quand je me suis brusquement trouvé dans cette école, avec la perspective d'y passer quatre ans de ma vie, j'ai été saisi d'une grande incertitude. J'avais peur de tout louper, d'être un zéro, ou de passer de longues et obscures années à être assistant, ce qui ne valait guère mieux. Devant ces tristes possibilités d'avenir, je me suis mis à me demander comment diable je pourrais bien en sortir. A l'Ecole, on avait droit chaque année à un certain métrage de pellicule. J'ai eu l'idée d'utiliser chaque mètre dont je disposais, non pas pour satisfaire ma fantaisie du moment ou pour faire nonchalamment n'importe quelle bêtise, mais de telle sorte que je devais me retrouver à la fin de mes études avec un long métrage bel et bien terminé. De la seconde année jusqu'au diplôme final, on a droit à de plus en plus de pellicule : au bout du compte, au bout de ces ficelles liées les unes aux autres, il y a « Rysopis ». J'avais à surmonter une difficulté supplémentaire : chaque lot de pellicule qu'on nous donnait devait être utilisé en fonction d'un exercice pratique bien défini, correspondant à tel essai, à tel examen, à tel stade à franchir. Je devais donc à la fois penser à un but final : mon film, et à un but immédiat : les examens qu'à travers les bribes de ce film je devais tant bien que mal passer.

Cahiers Qu'est-ce qui comptait le plus pour vous, réussir les examens, ou le film ?

Skolimowski Le film, naturellement. Il m'arrivait donc d'obtenir des notes très faibles au cours de mes études.

Cahiers Vous considérez ce film comme un brouillon, ou comme une œuvre terminée ?

Skolimowski C'est certainement un brouillon, mais un brouillon terminé !

Cahiers Comment le film a-t-il été accueilli en Pologne ?

Skolimowski On en a eu un peu peur. Il était évidemment permis de le considérer en quelque sorte comme une provocation, mais on l'a finalement pris pour ce qu'il était, et, dans l'ensemble, il a été interprété correctement. Actuellement, c'est même un film qui est plutôt bien vu. C'est donc la preuve que non seulement je peux faire des films, mais encore qu'ils peuvent être bien accueillis.

Cahiers Quant à la genèse du second film ?

Skolimowski Je voudrais revenir un peu sur la question précédente, car j'ai été surpris par elle. Si vous voulez, on ne savait pas très bien quoi en faire, de ce film... Dans un système cinématographique qui produit vingt films par an, brusquement tombe du ciel le vingt et unième, comment dire...

Cahiers Sans étiquette ?

Skolimowski Sans étiquette, oui, je crois que c'est la définition la plus juste.

Cahiers Répondez maintenant à la question sur « Walk Over ».

Skolimowski Il m'est difficile de le séparer du premier, car les deux films enchainent sur le même personnage principal, et bien que le second ne raconte pas strictement la suite du premier, il poursuit néanmoins la présentation du même personnage. La base de ces deux films, ce qui m'a servi de motif en quelque sorte, au sens où on dit un motif musical, c'est un petit poème que j'avais écrit assez longtemps avant de réaliser « Rysopis » et « Walk Over » : et il me semble que dans les quelques vers de ce poème, il y a non seulement les sujets de mes deux films, mais encore les sujets de tous les films que je pourrai faire à l'avenir, pendant toute ma vie même, si je le voulais. Donc, puisque « Rysopis » n'avait pas tout dit sur l'homme que je voulais montrer, j'étais contraint de faire un second film sur le même personnage. Et peut-être en ferai-je encore un autre, pour dire tout ce que je sais de lui... Le poème dont je vous parle se trouve dans un recueil publié en 1960. J'ai publié trois livres, et j'ai écrit aussi une pièce expérimentale.

Cahiers Quel est son titre ?

Skolimowski « Quelqu'un se noie. »

Cahiers « Walk Over » est l'un des films les plus rapides qui se puissent voir, bourré de choses qu'il faut saisir au vol, ou par déduction. D'où vient votre style de narration ? Est-il très concerté, ou bien correspond-il plus simplement à votre propre tempérament ?

Skolimowski Premièrement, j'ai une peur panique d'ennuyer les gens. Deuxièmement, j'ai une peur panique d'être soupçonné d'avoir quelque chose en commun avec Antonioni. Troisièmement : ma propre vie est très rapide. Il m'arrive de sauter d'un train en marche pour courir boxer sur un ring. Je ne supporterais donc pas de raconter quelque chose de façon lente.

Cahiers Les dialogues de « Walk Over » sont toujours décalés par rapport à l'action, ils ne concernent jamais, par exemple, la solitude du héros...

Skolimowski Puisque c'est si évident, ça prouve que j'applique là une certaine méthode, et le résultat est celui que j'ai voulu. Vos deux dernières questions ont un dénominateur commun. J'y répondrai en disant que mon film ne raconte pas une anecdote, ou une suite de faits particuliers, mais qu'il vise à rendre compte du paysage mental du héros. Donc, je m'arrange pour que la réalité que je présente agresse le spectateur de manière aussi chaotique, brutale, indisciplinée qu'elle le fait avec mon héros. Si mon héros ne répond pas à toutes les questions qu'on lui pose, parce qu'il ne peut pas, parce qu'on lui parle de-ci, de-là, à droite, à gauche à la fois, la même chose doit se produire pour le spectateur, qui ne peut contrôler tout ce qui se passe autour de lui. Ce fait de ne pouvoir tout comprendre ni tout saisir doit aboutir à un certain agacement, chez le spectateur. La vie nous agace de la même manière. C'est cet agacement qui est pour moi le réalisme.

Cahiers Dans certains dialogues du début de « Walk Over », on pense, à cause de leur rythme, de leur débit, de leur tonalité, au début de « Pylône » de Faulkner...

Skolimowski Je connais pas mal de livres de Faulkner, mais pas celui-là.

Cahiers Est-ce que Faulkner vous a influencé ?

Skolimowski Non, pas du tout. Ce rapprochement ne m'a jamais traversé l'esprit. Néanmoins, c'est une comparaison très satisfaisante pour moi.

Cahiers Nous voudrions avoir quelques précisions sur le tournage de vos films.

Skolimowski J'ai utilisé trois heures vingt de pellicule pour obtenir l'heure et les vingt minutes de « Rysopis ». Pour « Walk Over », j'avais dix heures de film. « Rysopis » avait été entrepris sous le patronage artistique d'Andrej Munk, qui était un grand ami à moi. En 1961, j'ai d'ailleurs écrit pour lui un scénario de western intellectuel.

J'ai fait « Rysopis » avec mes propres mains, avec un opérateur qui faisait la photographie d'un film pour la première fois. J'étais obligé de compulser les manuels techniques des opérateurs pour vérifier si tout allait bien. Avec ce film, nous apprenions véritablement à faire du cinéma. Je dois donc beaucoup à l'Ecole de Cinéma de Lodz, qui m'a appris mon métier.

« Walk Over » est une production professionnelle, une production tout à fait différente, avec une équipe normale, dotée de tous les appareils nécessaires.



Page de gauche : Jerzy Skolimowski tel qu'il se montre dans « Walk Over ». Ci-dessus : « Rysopis » (Jerzy Skolimowski et Elzbieta Czyzewska).

Mais je voudrais souligner cette énorme différence. Le tournage de « Walk Over » était néanmoins compliqué parce que le film se compose de vingt-huit séquences très longues. L'idéal, évidemment, aurait été de tourner une séquence par jour. Mais il y a une réglementation qui impose de ne pas dépasser un certain métrage par jour. Et, en plus, on ne peut pas faire un film en vingt-huit jours. Comme, chez nous, il y a environ soixante jours de tournage, ça aurait été contre le plan de travail. En plus, le plus gros danger, c'est le temps. S'il fait un temps idéal pour tourner une certaine séquence, je ne peux pas me permettre de préparer cette scène pendant deux jours, ce à quoi j'aurais droit en demeurant dans les délais prévus, mais je dois me dépêcher de la tourner tout de suite parce que demain, après-demain ou dans une semaine, il peut pleuvoir, et je serai para-

lysé. Et si j'ai du dépassement, c'est catastrophique. C'est donc un risque incessant. Si on fait un film avec des séquences très courtes, on peut toujours s'en sortir. Mais ce sont là uniquement des questions d'ordre technique. Ce que je vais vous dire est peut-être un peu prétentieux, mais j'ai une foi presque mystique dans le poème dont je vous parlais tout à l'heure, car j'ai l'impression qu'il contient les sujets de toute ma vie. C'est aussi un talisman et un garde-fou.

Cahiers Comment définiriez-vous votre méthode ?

Skolimowski Je dois vous avouer que j'ai une aversion certaine pour les théories, mais si je dois absolument m'expliquer, je pourrais le faire de la façon suivante : c'est une question d'imagination et de regard, cela dépend des yeux avec lesquels on regarde ce qui se passe dans le cerveau. Dès que je commence à penser à un film, je vois ce film, là, devant moi. Je n'invente pas un sujet, mais seulement des images, ces images bougent, il y a quelqu'un qui marche, et il lui arrive telle et telle chose. Comme je crois que dans le cerveau, le montage n'existe pas, je vois ces choses de façon floue, très liée, en un flot où tout est continu. Au bout de ce flot, il y a le film terminé.

Cahiers Définie ainsi, votre œuvre est essentiellement poétique.

Skolimowski Je l'espère.

Cahiers Comment avez-vous trouvé vos interprètes ?

Skolimowski Mon interprète principal, je l'ai trouvé dans mon miroir. Au début, d'ailleurs, c'était plutôt une obligation pratique qu'autre chose : je n'avais pas assez d'argent pour pouvoir m'acheter un comédien qui pendant trois ans serait à ma disposition jour et nuit, avec le même costume, qui surveillerait sa nourriture pour ne pas grossir, qui garderait la même coupe de cheveux à ras, etc.

Cahiers Dans le second film, vous n'aviez plus ce genre de contrainte. Pourquoi avoir joué vous-même le personnage ?

Skolimowski Parce qu'il s'agissait du même personnage que dans le premier, je devais donc continuer à l'interpréter. On pourrait retrouver dans cette biographie fictive des éléments de ma propre biographie. Comme je vous l'ai dit, il m'arrive de sauter d'un train en marche pour aller me battre sur un ring. C'est ce qui se passe dans « Walk Over ». Mais en plus de la boxe, on aime, on mange, on dort, on marche, ce sont des données biographiques assez universelles. Il ne s'agit plus exclusivement de moi. Dans « Rysopis », en dehors de moi-même, il n'y avait que ma femme, pour jouer gratuitement. Elle a donc joué trois rôles ! Quand j'ai fait le second film, j'étais en train de divorcer, et ma femme ne voulait pas gagner de l'argent en jouant dans le film. Elle a juste donné son accord pour apparaître symboliquement au début, qui a la signification que vous savez. Il m'a semblé que ce film, quelque part, entre autres, est un film sur la femme disparue.

Cahiers Quelle est la signification politique de vos films ?

Skolimowski En Pologne, l'Etat tend volontiers la main à l'outsider. Mais il arrive que l'Etat et l'outsider tendent tous les deux la même main, la droite ou la gauche : c'est pourquoi ils n'arrivent pas toujours à se serrer la main.

Les allusions politiques de « Walk Over » sont très ténues. La jeune fille est un personnage équilibré et tout à fait normal, apparemment le contraire du héros. Mais à un moment, il y a un renversement complet des valeurs. Cela s'explique par des détails disséminés dans la première partie : elle rappelle qu'il a été renvoyé de l'Université il y a dix ans, c'est-à-dire au temps du stalinisme. Elle, elle n'a pas été renvoyée. C'est une ancienne stalinienne, qui a appris par cœur ce qu'elle doit penser, et elle récite. Et finalement, c'est lui qui se montre plus fort qu'elle. Ils prennent le train, c'est-à-dire qu'ils fuient. Et le motocycliste qui suit le train n'appelle pas seulement le héros, il appelle aussi la fille, qui ne lui répond pas. Le garçon, lui, répond en sautant du train. C'est une attitude qui a une signification éthique, artistique et politique.

Cahiers Avez-vous une préférence pour l'un ou l'autre de vos films ?

Skolimowski Pour moi, « Walk Over » est incomparablement supérieur à « Rysopis », où il y a des choses très juvéniles, comme cette descente d'escalier en un seul plan. Mais dans beaucoup de premiers films, il n'y a que des descentes d'escalier.

Cahiers Quel est pour vous le meilleur film polonais ?

Skolimowski « Cendres et diamant ».

Cahiers « Walk Over » est le premier bon film polonais qui ne vienne ni du groupe Kadr ni du groupe Kamera...

Skolimowski Aujourd'hui, la spécialisation des groupes dans les films ambitieux ou commerciaux est en voie de disparaître. On me classe parmi les quatre écrivains du cinéma polonais, avec Konwicki, Stawinski et Scibor-Rylski. Mais il y a de très grandes différences entre nous.

Cahiers Vous êtes un « touche à tout ». Laquelle de vos activités préférez-vous ?

Skolimowski J'ai pratiqué un peu tous les arts, de la boxe à la littérature. Pour moi, le cinéma est le premier de tous, et le plus sérieux.

Cahiers Quel public souhaitez-vous ?

Skolimowski Pour réussir un film, la spéculation artistique est insuffisante. Pour voir « Walk Over », il faut ouvrir tout grands les yeux. Je veux un public qui ouvre tout grands les yeux .

Cahiers Qu'avez-vous vu comme bons films à Cannes ?

Skolimowski « Walk Over ». Comme c'est la première fois que je viens en Occident, j'ai mieux à faire que d'aller au cinéma. (Propos recueillis au magnétophone, par Jean-André Fieschi, Luc Moullet et Claude Ollier, lors du dernier festival de Cannes.)

2 Plus près des choses

Je suis très sceptique quant aux diverses confessions et considérations théoriques qui peuvent être formulées par un metteur en scène. J'ai constaté — après plusieurs années d'examen — qu'à de rares exceptions près et chaque fois qu'il s'agit d'art véritable, l'œuvre, pour une raison inconnue, est toujours plus intelligente que son auteur. Il y a de toute évidence quelque mystère dans cet écart entre la grandeur du créateur et la grandeur de son œuvre. Et je pense — même s'il m'est impossible d'en donner la moindre preuve — que c'est bien en vertu de ce mystère que l'art devient art. C'est pourquoi je conserve quelque réserve à l'endroit de toutes les discussions théoriques : elles me semblent relever de la chiromancie, et seul l'avenir nous dira qui a su deviner juste.

Cependant, je suis aussi spectateur, et comme tel j'observe ceci :

Ce que l'on a nommé le « cinéma-vérité » a clairement prouvé que, aux moments les plus heureux de ses films les plus heureux, il n'était pas nécessaire de styliser la surface des choses pour pénétrer très profondément sous cette surface. Cela est terriblement important. Ce qu'est le film ne se perçoit qu'au travers de l'image et du son — de la photographie et de l'enregistrement. Et la photographie a cette caractéristique de ne reproduire avec une absolue fidélité que la surface des choses. Grâce à quoi, par exemple, le cinéaste de « 8 1/2 », joué par Marcello Mastroianni, ne représente pas un metteur en scène de cinéma, mais bien Marcello Mastroianni grimé de manière à avoir l'air d'un metteur en scène de cinéma. Et cela malgré le fait que dans le film une table soit une table, le ciel, ciel et la terre, terre. Marcello Mastroianni est un metteur en scène de cinéma : l'essence de la photographie réside, en somme, dans le dévoilement malicieux de ces petites contradictions. Cela m'irrite, car, quand



Vladimir Mensik dans « Les Amours d'une blonde » de Milos Forman.

je vois une table, le ciel et la terre, je veux aussi croire que je vois un metteur en scène de cinéma. Je veux le croire, même si je ne peux pas le vérifier. Comme je crois en Einstein même si je ne le comprends pas, comme je crois en Alain Resnais même si je ne le comprends pas. Mais je ne crois pas en Hitler, bien que je ne le comprenne pas non plus. C'est précisément l'appréhension de cette surface des choses (dans son ambiguïté) qui suscite en moi aussi bien défiance que confiance. Et il me semble alors, par exemple, que plus le fond est pauvre, plus grand sera l'effort pour styliser et orner la surface...

Mes plus fortes émotions, je les ai eues en voyant les premiers films de Truffaut, Godard, Cassavetes, Olmi, qui, eux, ont précisément laissé aux choses l'aspect qui est véritablement le leur. (Je n'ai vu aucun film de Rouch, Rozier, Marker, etc., et m'excuse donc pour ce que mes références ont d'incomplet.) Ce cinéma-là représente pour moi le « nouveau cinéma ». Il laisse délibérément aux surfaces des choses tout leur naturel, toute leur ancienneté. Bien sûr alors l'imperfection ou la pauvreté du contenu risquent d'apparaître beaucoup plus vite. C'est justement ce risque que ces films prennent courageusement. Et à cause de cette courageuse sincérité, je suis disposé à leur pardonner beaucoup de défauts. Je dis cela de mon point de vue de spectateur. La sincérité d'un mauvais film m'émeut en fait davantage que le « suspense » d'un policier médiocre.

Il y a encore une chose qui me préoccupe : on reproche souvent au nouveau cinéma d'éviter les grands thèmes, les grands problèmes de notre époque. Je ne sais pas. Je n'en suis pas tellement certain. La science elle-même, ces derniers temps, a porté attention plutôt au microcosme. Elle est, de cette manière, en train de corriger un déséquilibre qui remonte au Moyen Age. Tous les télescopes étaient alors tournés vers l'immensité de l'Univers. Très loin. Personne ne s'intéressait à un minuscule grain de poussière : l'atome. Il y avait dans tout cela une folie — magnifique et ingénue — des grandeurs.

De ces grands sujets, sublimement naïfs, sur le sens de la vie, l'avenir de l'homme, etc., il y en a eu au cinéma, il y en aura encore sans doute beaucoup. Alors, pourquoi ne pas se tourner, tranquilles, de l'autre côté, et chercher au moins à découvrir le sens des gestes humains, des mots, des sourires, des larmes... Je voudrais arriver à concevoir un art qui, à travers ces infimes manifestations de l'esprit humain, puisse découvrir et libérer les plus grandes quantités d'énergie. Alors seulement cette énergie pourra être utilisée pour des excursions dans les sphères lointaines, tel le sens de la vie ou son avenir, et ce ne sera ni utopie ni mensonge. (Texte de la communication de Milos Forman au premier Festival International du Nouveau Cinéma, à Pesaro, en 1965).

Milos FORMAN.

3

La stérilité de la provocation

Le goût du grand public ne tient pas compte de nous. Nous pourrions ne pas exister : cette absence passerait inaperçue. L'illusion consiste à penser que pour intéresser le public il suffise de le provoquer, de l'offenser, de le scandaliser. C'est précisément l'illusion dans laquelle on peut tomber avant de débuter, l'illusion qu'un produit quelconque puisse finalement donner satisfaction pourvu que l'on trouve le moyen de le passer en contrebande. Tout serait susceptible d'attirer l'attention, de plaire, pourvu que l'on trouve le moyen de bien l'exposer, de le faire passer pour la réalisation d'un vœu secret du grand public. Cela n'est vrai qu'en théorie.

Il est effectivement exact qu'un bon lancement publicitaire est indispensable à la réussite de la carrière d'un film, mais il ne peut le soutenir indéfiniment si ce film ne possède pas de vraie raison de plaire au public. Dans ce cas, le film échoue inexorablement, il devient inutile. Pour que le public réponde, il faut aller au-devant de lui. Il faut qu'il sorte du cinéma avec l'impression d'avoir vu un bon spectacle (impression qu'il diffusera certainement autour de lui, ce qui constitue la publicité la plus efficace pour un film). Ce spectacle ne doit pas seulement tenir compte des problèmes du public, de ses aspirations, de ses frustrations, etc. Il doit aussi les lui exposer de la manière qui lui plaît le plus, qui le tranquillise le plus, le disculpe ou même l'accuse, mais alors de péchés laissant indemne sa vanité personnelle. Même la provocation est généralement accueillie par l'indifférence.

Les Italiens ne sont pas des puritains satisfaits et fiers de leur condition ; étant au contraire, au plus profond d'eux-mêmes, des provinciaux insatisfaits, ils ont tendance à ne pas se scandaliser et à partir plutôt à la recherche du scandale. Ils y aspirent. Ainsi, un film comme « La Dolce Vita » qui essaye de dépasser ses frontières romaines pour tenir un discours qui s'adresse à tous (comme s'il était possible de reconnaître dans les faits et les personnages qu'il propose des constantes universelles) n'a pu obtenir de l'Italien moyen qu'il se reconnaisse en lui, s'y retrouve. Tout au contraire, cet Italien en subit le charme et la dolce vita reste plutôt pour lui un objectif : la réalisation illusoire de toutes ses impossibles aspirations contrariées.

Par conséquent : impossibilité de faire scandale au niveau des idées et recherche du « scandale » comme compensation sexuelle. La provocation est donc de portée extrêmement réduite, voire inexistante. Par ailleurs, une certaine forme de récit didactique est non seulement ponctuellement accompagnée d'une décourageante arriération idéologique mais est encore plus négligée que la provocation. Et pourtant, comme moi lorsqu'il s'est agi de le faire, les jeunes — assez nombreux — qui s'apprêtent à débuter, s'attendent à ce que leurs histoires boule-



Lou Castel et Paola Pitagora dans « I Pugni in tasca » de Marco Bellocchio.

versent l'Etat et toutes les conventions en vigueur sur lesquelles il s'appuie. Ce qui n'est pas vrai. Car au fond, pour le grand public, même l'action la plus directement offensante : la raillerie, le blasphème, exposés dans un style modérément réaliste, passent inaperçus et laissent le spectateur surpris tout au plus. Celui-ci ne parvient pas à établir un rapport entre sa propre condition et les faits qui se produisent sur l'écran, ou, s'il le fait, il s'en tient à une juxtaposition de type élémentaire d'où il s'évade immédiatement sans s'y compromettre.
Il est par ailleurs assez décourageant que le grand public ne soit pas seul à se livrer à ce genre d'opérations confortables et que parfois — rarement, certes — le critique l'imite. « Eh bien, l'on dit que ce film (« I Pugni in tasca ») est une illustration de la bourgeoisie. Quelle bourgeoisie ? Sans doute une bourgeoisie pensée par Bellocchio. Moi, par exemple, qui suis fils de la bourgeoisie de campagne comme c'est le cas du plus fou des trois (frères) bien que seulement épileptique : Alessandro, eh bien, je ne me sens pas aussi décadent qu'Alessandro semble se sentir... » (« Corriere Lombardo », 11 décembre 1965 : « Une famille d'aliénés »). Donc, un critique, c'est-à-dire un conseiller du public, se refuse d'appliquer les règles d'esthétique les plus élémentaires. On va jusqu'à ignorer qu'en se servant du très discutable critère d'identification il n'est pas question de comparer sa propre expérience à celle d'un personnage — ici Alessandro — globalement envisagé, à ses conclusions criminelles, mais seulement à un certain type de comportement commun (constantes des comportements : il n'est pas tellement important d'établir le degré de décadence d'Alessandro qui tue sa mère parce qu'elle est un poids pour lui et qu'il la trouve de mauvais goût dans le décor de sa maison, en le comparant au nôtre, nous qui n'avons heureusement, à son âge, fait qu'écrire de très mauvais vers funèbres. Non ; l'important est surtout de reconnaître dans les deux cas l'existence d'un comportement décadent) sans oublier des conditions et un milieu déterminés qui ont empêché Alessandro, au sortir de l'adolescence, de reprendre la voie de la raison (comme ce fut le cas pour la plupart d'entre nous) et l'ont au contraire incité à obéir à ses « démons mesquins », violant ce que, par tradition, il est convenu d'appeler la loi naturelle. Cela n'empêche pas qu'il n'y ait aucun scandale à se reconnaître en Alessandro, comme, pour citer des exemples illustres, nous nous sommes reconnus, au gré de nos lectures, en Raskolnikov, Macbeth ou Caligula.

Marco BELLOCCHIO.



4 Frustration de la violence

« Machorka-Muff », mon premier film (un court métrage), était l'histoire d'un viol (viol d'un pays auquel on a réimposé une armée, alors qu'il était heureux d'en être débarrassé). « Nicht Versöhnt » est l'histoire d'une frustration (frustration — de la violence : celle qu'appelle « Sainte Jeanne des Abattoirs » lorsqu'elle s'écrie : « Seule la violence aide, là où la violence règne » — d'un peuple qui a raté sa révolution de 1849 et qui ne s'est pas libéré lui-même du fascisme).
J'ai délibérément écarté tout ce que le roman comportait de pittoresque et de satirique. Et au lieu de m'appliquer, comme Böll, comme l'auteur de « Citizen Kane » ou comme Alain Resnais, à un puzzle, j'ai risqué un film lacunaire (« Corps lacunaire, corps composé de cristaux agglomérés qui laissent entre eux des intervalles ». Emile Littré).
C'est à l'incarnation des personnages que je me suis appliqué. Ce sont personnages épiques, au sens brechtien. Des bourgeois prenant conscience politique (limitée, par leur condition) du nazisme et de sa continuité avec ce qui l'a précédé, bien avant 33 (l'anticommunisme et les valeurs morales bourgeoises, telles que : « Ernst, Ehre, Treue, Ordnung »), et qui le suit, depuis 45 (l'anticommunisme et l'opportunisme politique).
Ils s'expriment avec les mots de Böll, mais à la manière des personnages de Jean Rouch. Nous avons pris chaque fois le son en même temps que l'image. Comme Jean-Luc Godard, « j'ai toujours aimé le son des premiers parlants, il avait une très grande vérité, car c'était la première fois qu'on entendait des gens parler » ; et c'est bien la première fois en Allemagne, depuis la guerre !

Jean-Marie STRAUB.

5

Les portes du sens

« Nicht Versöhnt (« Non réconciliés ») raconte une vaste historiette (le destin d'une famille allemande de 1860 à nos jours) en explorant les strates superposées d'humus, laissées par la succession des générations.

Le sujet est dit avec une densité et une simplicité rares, en 50 minutes lourdes de tous les sens de l'histoire et diaboliquement interconnectées.

Straub a choisi de n'illustrer que les temps principaux de l'histoire. D'une part les plus forts, de l'autre, les moins forts : ceux qui doivent rendre, de l'époque, la part impondérable, l'air, justement, par ailleurs respiration du film. Ajouter que son unité organique englobe aussi, entre autres niveaux solidement imbriqués, la parole — commentaire, récitatif ou dialogue — qui soude entre elles les images ou les résonances tissées entre les images, en fonction de ce qu'elles représentent, ou de ce qu'elles diffusent — leur tonalité affective. Mais tous les éléments trouvent leur lien et leur aboutissement ultime dans cette suprême unité : le style, qu'est-ce à dire ? C'est-à-dire, comme tout style, dans tout art — qu'il soit fait de touches, mots ou images — l'aboutissement d'une recherche forcenée dans la précision du racontage. Sélection, condensation (ce qui peut impliquer aussi bien restriction qu'expansion), c'est toujours : que dois-je accentuer, gommer, déplacer, replacer, ajouter (et enlever, surtout enlever, toujours enlever) pour ne dire que mais dire tout l'essentiel ? Et qu'est l'essentiel ?... Ici opère, face au matériau à dominer, l'instinct autant que la pensée. Et le geste. Qui parfois la devance, mais réflexe ou réflexion, qu'importe l'ordre ? Si pensée veut dire vision du monde, alors rien ne se fera qui, profondément, n'y réponde.

Et c'est dire aussi que le style n'est jamais ce qu'on peut poser en principe au départ, mais dont on obtient à l'arrivée la forme, à l'issue des tâtonnements modeleurs (de par une démarche, donc, profondément opposée à celle des « expérimentateurs » de tout poil), et comme aboutissement d'une insatiable exigence intérieure, au cours de laquelle tout se passe comme si l'artiste cherchait à obtenir l'adéquation toujours plus parfaite de sa matière avec un moule préexistant, alors que ce moule est à découvrir et forger dans le cours même de l'opération. Pour reprendre le mot absolu sur la question : le style ne se cherche pas, il se trouve.

De même, alors, le style se constate. Il est cette chose simple, évidente et inimitable — œuf de Colomb au milieu du visage — et qu'on désigne, comme pour ledit œuf, du nom de celui qui l'a trouvée. Car si on peut décrire la démarche, on ne peut définir le résultat. On le désigne. On nomme le patron. On dit Dreyer, Lang, Bresson, Faulkner, Céline, Matisse. Ça suffit.

Or donc, le Straub-film en a. Et tout vient (là je vais me redire) de la volonté de raconter.

Raconter ? Straub, face au bon gros livre de Böll, se devait d'en imposer la matière de façon claire, évidente, imparable.

Compère, qu'as-tu vu ?...

J'ai vu une guerre, dit le joueur de billard...

Car il faut que tout s'imbrique juste. Flash-backs (et le premier nous emmène en 1934). Liens et recoupements entre les générations, leur temps et leur destin. Et entre les détails de tous ordres : abbayes, voitures, cafés...

... Et l'enfant entendit le prélude à la guerre. Puis, montant au premier étage de l'hôtel, il tomba juste sur la secte de l'agneau, lui qui venait d'entendre parler de celle du buffle, et aussi sur une vieille dame un peu radoteuse, aussi vieille que la mère du joueur, qu'on verra plus tard, quasi folle, ressasser la somme des signes et sens de l'histoire. Cependant le joueur n'en a pas fini, qui voit certains anciens compères se manifester, qui vécurent la même histoire, mêmement ou différemment, sans parler de son père, qui fut architecte, et c'est dire constructeur, quand lui dut se faire destructeur. Il a aussi un fils. Constructeur ?

Et la façon de raconter, la voilà qui devient, à elle seule, toute une histoire.

Compère, qu'as-tu vu ?...

Il faut raconter, et la façon de raconter vient d'abord de cette volonté de raconter, raconter tout, juste et fort. Il faut choisir, entrecroiser les fils, les tendre dur, il faut que le tapis soit tissé serré. Tout cela pour attendre et provoquer la naissance du dessin.

Tout cela pour que le spectateur entende bien l'image. Mais lui n'aura pas à savoir les fils, je veux dire leur pourquoi et comment, il lui faudra juste, tels qu'ils sont là posés, d'Ariane, les suivre. Seulement les suivre. Ils sont posés là, tissés là pour ça.

Qu'il se contente donc, d'entrer, le spectateur, qu'il saisisse le fil et tout le reste viendra en plus. Car à trop vouloir forcer les portes du sens, il se condamnerait à rester dehors, sans jamais pouvoir trouver ce qu'on a déjà trouvé pour lui.

Cela dit, reste le cas de celui qui perd le fil, et voilà qui, évidemment, pose une autre histoire. Mais disait Héraclite : « Il faut aussi se souvenir de celui qui oublie où mène le chemin ».

Michel DELAHAYE.



Page de gauche : « Nicht Versöhnt » de Jean-Marie Straub.
Ci-dessus : Werner Brühl et Ulrich Hopmann dans « Nicht Versöhnt ».

6 Notes sur le nouveau spectateur. L'un des objets de la filmographie en tant que science est de parvenir à une connaissance scientifique des qualités (acuité, pénétration, finesse) de la vision du film. Pour ce faire, il n'est d'autre moyen que de subordonner l'existence même de ces qualités (choses abstraites) aux conditions (que l'on imagine plus tangibles) de cette vision.

Mais, si, pour la plupart, ces facteurs matériels eux-mêmes sont susceptibles de toutes les variations et de toutes les adaptations (rien de plus fragile, au fond, que les normes techniques), il en est un au moins qui se rencontre toujours et constamment, au point de paraître une nécessité, une condition indispensable de toute vision, et même, davantage, au point de passer pour chose naturelle, pour l'ordre normal, ontologique : c'est l'obscurité de la salle. Je veux bien qu'il y ait nombre de raisons techniques pour justifier et imposer la vision des films dans des salles obscures : peut-être, en effet, la lumière de l'écran pâtirait-elle de la lumière du jour. Mais, je ne crois pas, bien que jusqu'ici le noir ait été règle absolue, que des raisons d'optique seules les aient suffit à faire de l'obscurité le milieu naturel du cinéma. En effet, tous les autres spectacles, théâtre, cirque, opéra, concerts, s'accommodent à des degrés divers du demi-jour (quand ce n'est pas, comme pour le théâtre antique, de la pleine lumière du soleil). Le cinéma seul, né pourtant dans la relative pénombre des cafés, s'est développé et constitué rigoureusement à l'écart du jour, ne souffrant d'autre lumière que celle qu'il émane lui-même. Or, les sociologues, les psychologues l'ont assez remarqué, l'obscurité des salles a d'autres fonctions et d'autres effets que ceux de favoriser une meilleure vision du film... Si elle est le fait d'impératifs techniques, elle est le lieu de phénomènes autrement complexes, qui mettent en jeu, à travers et par delà le film et sa vision, chez le spectateur et à travers lui, l'homme et la société, c'est-à-dire d'une certaine façon la fonction psychologique et sociale du cinéma.

Ici, une parenthèse : qu'il soit bien entendu que le cinéma, s'il est art, est aussi langage, système de signes qui par là-même, métaphores plus ou moins amples, signifient. Et précisément ce qui est remarquable en lui — comme dans la littérature, liée aux mots, langage des langages, expression donc, mais peut-être en lui plus absolument qu'en elle dans la mesure où l'image renvoie plus brutalement au monde comme esprit que les mots, instruments de l'esprit comme monde — le remarquable est que l'art s'y trouve autant lié, confondu à la vie : les images au monde, la beauté à la signification. Il n'est donc pas vain d'envisager le cinéma plutôt sous l'angle de ses significations et fonctions (allant de soi que les unes et les autres ne s'élaborent et ne se distinguent que par et à travers l'écriture de chaque cinéaste — nous disons mise en scène), c'est-à-dire sous l'angle de ses formes et des questions formelles que celles-ci posent, plutôt que sous l'angle de ses thèmes (des thèmes, du moins, que les œuvres proposent).

La salle obscure est donc le théâtre de mythes, à la fois suscités par et suscitant ceux que l'écran promène. On sait suffisamment les phénomènes de fascination, de transfert, d'extase, bref les « projections » des spectateurs qui entrent en phase avec la projection du film. Et le cinéma qu'on nomme cinéma de consommation (c'est-à-dire jusqu'à ce jour le plus clair du cinéma, quelle que soit sa valeur esthétique) ne fait que répondre à ces besoins, que les entretenir. Ce faisant, il entretient aussi et continue à rendre plus indispensable encore s'il se peut l'obscurité ambiante. Il y a donc entre la salle obscure et le film de consommation un contrat fort ancien et toujours reconduit, l'une étant à l'autre et réciproquement le moyen de survie. Et l'on serait embarrassé de décider qui des deux a le plus contribué à maintenir les conventions sur quoi l'un et l'autre se fondent. Car, dans ce que l'on nomme la « production courante », s'il est vrai que l'on trouve des constantes, des stéréotypes, des conventions de récit, de caractères, de personnages, si ces conventions passent même aux yeux de nombre de spectateurs pour des lois immuables, l'obscurité de la salle en porte presque entière la lourde responsabilité. Il y a un conditionnement de l'ombre, qui fait jouer à plein, comme un réflexe, chez le spectateur qui entre dans une salle, l'attente, voire le désir, de formes déjà connues de lui, de schèmes éprouvés, de tout un attirail parfaitement homologué.


Brigitte (Françoise Vatel) et Brigitte (Colette Descombes) de Luc Moullet.

En premier lieu, peut-être le plus important, le sentiment de quitter le monde des vivants, d'aborder, dans une obscurité proche de celle du confessionnal ou de la chambre à coucher, les rivages des rêves. L'ombre des salles incite le spectateur à ne considérer le cinéma que comme une ingénieuse machinerie de rêves, mais ceux-ci, hélas, presque toujours les plus grossiers et futiles), c'est-à-dire comme une négation du vivre, une mise entre parenthèses du monde (même s'il s'agit d'un monde lui aussi futile et grossier). Quels que soient pour le spectateur les avantages curatifs (défoulement, réalisation de frustrations, etc.) qui découlent de cette utilisation niante ou sublimante du cinéma, elle conduit immanquablement à un équilibre, à la stabilisation des besoins et des offres, des demandes et des réponses — les mêmes remèdes (puisque leurs preuves sont faites) apportés aux mêmes maux renaissant mêmement d'autant de guérisons factices — équilibre, ou plutôt annulation d'effets à causes, stagnation totale. Tel est le schéma de fonctionnement de l'industrie cinématographique quand elle marche à plein rendement. Et si le cinéma n'était que cette industrie aux lois simples, c'est-à-dire s'il n'y avait pas de grands cinéastes, d'artistes pour brouiller le jeu et truquer les cartes, pour troubler tout ce que l'osmose producteur-consommateur a de tranquillisant pour l'un et l'autre (en traitant les conventions à rebrousse-poil, en décevant les illusions primaires par l'intervention d'illusions secondes), il y a fort à parier que le cinéma se serait déroulé-enroulé en circuit fermé, répétant à jamais les mêmes formes (puisqu'elles produisent les mêmes effets), recommençant invariablement les mêmes séries, comme un vieux cabot auquel ses tics ont valu le succès.

En tout cas, le cinéma hollywoodien (série B comme films « ambitieux », mais en exceptant toujours les œuvres des Hawks, Hitchcock, Lang, Ford, Fuller, DeMille, Sternberg, Preminger, Ray, Mankiewicz, etc., bref, en mettant les auteurs de côté puisqu'aussi bien leurs efforts ont été précisément de s'extraire d'Hollywood ou de la trahir), le cinéma hollywoodien a présenté pendant plus de trente ans le prototype de ce circuit

fermé (où l'offre et la demande semblent faites l'une pour l'autre) : c'est-à-dire un âge d'or non pas du cinéma, mais de l'industrie, âge d'or véritable, puisque les besoins y sont immédiatement satisfaits, qui est une parenthèse dans le Temps, qui s'est exclu de l'Histoire, qui reste une zone d'ombre dans l'histoire elle-même du cinéma, le volant d'inertie de son évolution. Et l'on comprend mieux alors que les « nostalgiques » du cinéma américain sont nostalgiques au fond non pas de l'âge d'or d'un art — tout moment de l'art étant tragédie et s'inscrivant de ce fait dans l'histoire non seulement des arts mais de l'homme — mais gardent la nostalgie, comme d'un paradis perdu, de cet état en quelque sorte pré-natal, de ces relations d'ordre fœtal entre le spectateur-fils et l'industrie-mère : ce que les tenants absolus du cinéma américain aiment dans ce cinéma, ce n'est pas, ça n'a jamais été les beautés, les audaces ou les formes nouvelles que dispensaient les géniaux francs-tireurs d'Hollywood, c'était au contraire et c'est toujours tristement une automatique et sans problèmes satisfaction de leurs désirs (si l'on peut qualifier ces impulsions de désirs).

Qu'on ne nous rebatte pas les oreilles de la grandeur du cinéma américain, si ce que l'on nomme sa grandeur c'est le perpétuement de cet état et de ces rapports larvaires, d'où tout danger est banni, tout accident impossible, bref, si c'est cette mise du cinéma et du spectateur hors du monde et hors du temps. Il n'y a aucune grandeur dans ce mécanisme parfait. Je vois plutôt la force du cinéma américain dans les cinéastes qui lui sont irréductibles et qui, loin de se satisfaire sans complexes de cette merveilleuse bourse sans fluctuations, ont tenté (le Lang de « Fury » et de « Beyond a Reasonable Doubt », le Ford de « The Grapes of Wrath », de « Long Voyage Home » et de « She Wore a Yellow Ribbon ») d'en briser les rouages. Et c'est un fait que si considérable qu'ait pu être le succès de leurs films, le spectateur y fut toujours (mais souvent malgré lui) traité en adulte et en homme, et non en bête à rêvasser.

Les seuls progrès qu'ait connus ce cinéma en circuit fermé qui s'est exclu de lui-même du mouvement des formes cinématographiques est un progrès encore de type industriel, fait de surenchères visant l'augmentation de la demande et l'accroissement de la consommation par l'exagération publicitaire des besoins et par le gonflage des séductions (c'est le cas des superproductions, dernier effort pour élargir un marché sursaturé et bâillant d'extase). Quant aux innovations esthétiques, aux audaces et inventions stylistiques, elles sont bien entendu le fait de ces rebelles au système que furent plus ou moins consciemment les auteurs, et elles se firent non pour les salles obscures, mais, chaque fois, contre elles.

Aussi l'existence et même l'ampleur nouvelle de ce qu'on appelle « le malentendu » n'a-t-elle rien pour surprendre. Entrant au cinéma, le spectateur est d'abord prisonnier de la salle obscure : conditionné par elle pour recevoir certaines impressions, pour attendre certaines séries bien typées d'émotions, il lui faut accomplir un véritable effort de résistance, entreprendre de décoller, pour apprécier le moindre film d'auteur, film qui, par définition, ne se conforme pas aux normes vaguement fixées par la tradition des salles obscures. Une fois dans le noir, il faut que le spectateur reste éveillé pour comprendre quelque chose aux films qui refusent de le considérer comme un spectateur endormi. (Le conditionnement, l'habitude ici jouent un grand rôle : le spectateur moyen, pour peu qu'il ait moyennement fréquenté les salles obscures, n'aura curieusement retenu de ses expériences à l'état de demi-sommeil que ce qui en elles était répétition, identité, conformisme : sa « culture » cinématographique efface l'extraordinaire et ne retient que les clichés, les conventions, qui passent alors à ses yeux pour tendances naturelles du cinéma, tout ce qui les contrarie passant par contrecoup pour monstrueux, ou pour échec ; et l'on sait aussi que les enfants « pigent » tout de suite les structures narratives les plus complexes et les moins courantes, ne s'effraient pas des plus folles ellipses, bref, manifestent d'une ouverture d'esprit qu'une longue pratique du cinéma comme « divertissement » a pour effet précisément de fermer à jamais).

C'est pourquoi, sans doute, le cinéma d'auteur n'est que toléré, et de mauvaise grâce encore, par le spectateur. C'est qu'il y a un hiatus entre la condition du spectateur dans la salle obscure et la condition de réceptivité ou de participation lucide que lui demande tout film qui n'est pas de consommation. Pourquoi ? Ou le film constitue le prolongement naturel de la salle obscure, antichambre des rêves, et alors, le spectateur, étant sorti du monde, nie les autres et se nie lui-même en tant qu'autre : il est seul, il suit le fil aisé et doux d'un rêve qui l'environne comme un cocon ; le monde qu'il a sous les yeux déroule ses figures avec l'aisance du songe ; il y a une hypnose, une sympathie que toute infraction aux formes prévues comme aux thèmes promis briserait douloureusement. Ou bien le film se veut, malgré et par delà la salle obscure, prolongement et commentaire du monde du dehors : alors le spectateur est perdu : d'une part il reste soumis au conditionnement de la salle et se trouve porté par elle vers la satisfaction coutumière de ses attentes — satisfaction que le film ne donne pas —, d'autre part il se voit confronté par le film à lui-même et aux autres, inlassablement ramené par les images au monde, processus de maintien de la conscience que la salle obscure, à son tour, contrarie.

On peut donc avancer qu'il y a antinomie entre le cinéma responsable (que de Griffith à Renoir et de Lang à Godard nous pensons être le cinéma moderne) et le lieu de son exercice. Le malentendu naît de ce que le cinéma moderne (qui est un affrontement du monde comme de l'art : voir Godard) doive toujours en passer par le noir (omission du monde et oblitération de l'art) des salles. Il faut au cinéma moderne des salles claires, qui n'absorbent pas ni n'anéantissent comme fait l'obscurité la clarté venue de l'écran, qui la fassent rayonner au contraire, qui mettent en face l'un de l'autre et à égalité le personnage et le spectateur, sortis tous deux de l'ombre.

Ce qui caractérise le cinéma moderne, c'est précisément que le héros du film est le spectateur ; que le film constitue pour le spectateur l'apprentissage de ce rôle ingrat et central. Comment comprendre un cinéma qui nous met en scène si nous ne pouvons savoir où nous sommes, et qui ? Le cinéma-vérité, l'enquête filmée, le témoignage, l'interview, dont les grands cinéastes d'hier ont été presque tous précurseurs et qui ont tant influencés, directement ou non, ceux d'aujourd'hui, est la meilleure illustration de ce besoin de clarté, de cet acte de conscience, nécessaires aujourd'hui au nouveau cinéma comme au nouveau spectateur. Le grand usage fait par la télévision des méthodes de cinéma-vérité n'est pas accidentel : le petit écran est aussi le seul qui ouvre souvent sur une « salle » claire ; d'ailleurs, revoir à la télévision les chefs-d'œuvre du cinéma le confirme : si l'on n'est pas maniaque de la salle obscure et si l'on ne s'ingénie pas à recréer plus ou moins heureusement les conditions de vision obscure des salles de cinéma, si donc l'on revoit ces films dans une demi-clarté propice à l'attention, je crois qu'on les voit autrement et mieux qu'en salle, sur un plan de confiance et d'égalité tel que les recettes ne font plus illusion et que les beautés se chargent de plus de sens.)

Bien entendu, celle salle claire est elle aussi un rêve : mais non plus le rêve d'un cinéma de fuite, le rêve d'un cinéma qui participerait de la vie et serait enfin vraiment notre réflexion sur elle (c'est en ce sens que l'on peut aujourd'hui « vivre le film »). Comme dit le précurseur Moullet parlant de son « Brigitte et Brigitte » : « C'est un film où l'on entre pour retrouver la réalité, d'où l'on sort pour perdre le recul et rentrer dans la fiction de la rue ». Nul doute qu'à la longue pourtant le nouveau cinéma (et comme tel il faut entendre le cinéma qui nous importe) suscitera ce nouveau spectateur qui viendra juger du monde et se connaître lui-même tels qu'en leur vérité l'écran les manifestera tous deux. Ce nouveau spectateur, reprenant le mot de Sternberg, ne se lassera pas de réclamer « plus de lumière ». — Jean-Louis COMOLLI.

1



2



le cahier critique

1 ANTOINE BOURSEILLER :
Marie Soleil,
Roger Blin, Danièle Delorme.

2 MAI ZETTERLING :
Les Amoureux
(Alkände Pär).

3 JEAN-DANIEL POLLET :
Une balle au cœur,
Sami Frey, Françoise Hardy.

L'heure la plus jaune

MARIE SOLEIL Film français de Antoine Bourseiller. **Scénario :** Antoine Bourseiller. **Images :** Claude Beausoleil. **Musique :** Francis Seyrig. **Décors :** Bernard Daydé. **Assistant :** Yves Boisset. **Montage :** Sylvie Blanc. **Interprétation :** Danièle Delorme (Marie Soleil), Jacques Charrier (Axel), Chantal Darget (Kafka), Michel Piccoli (Raoul), Roger Blin (Karl), Diane Lepvrier (Elise), Geneviève Brunet (la Polonaise), Christian Barbier (directeur de l'exploitation agricole, et le colonel), Michel Huillard (le Polonais), Georges Staquet (le barman). **Production :** Les Films de la Guéville, 1964. **Distribution :** Warner Brothers. **Durée :** 1 h 25 mn.

Par la voix de l'insolite petite fille qui, aux premiers plans de « Marie Soleil », tricote en s'adressant aux spectateurs, Antoine Bourseiller abat d'entrée de jeu quelques cartes. Cette très jeune récitante nous prévient à sa manière, telle Lady Elbernon, qu'il va arriver quelque chose sur l'écran « comme si c'était vrai », quelque chose de représenté que nous sommes conviés à recevoir comme tel sans nous identifier aux personnages de ce qui se veut fondamentalement spectacle.

Ce spectacle contera dans un certain décor : Cahors, triste comme la mort, l'histoire de celui qui n'aimait pas la caserne, et de celle, voyageuse d'un train pour Toulouse, qui descendait à Cahors ; ce qui, commente Axel, signifie l'Aventure.

Quelle aventure ? Celle, d'abord, dont on respire le parfum dans un certain nombre de films français d'avant-guerre ou de l'immédiat après-guerre dont nous ne gardons bien souvent que le souvenir de visages d'acteurs (d'une lignée à laquelle Blin se rattache) ou de décors de province (ce qui était alors la France libre), mais où Demy, la Nouvelle Vague et, semble-t-il donc, Bourseiller ont découvert le cinéma. Celle, ensuite, dont on perçoit la saveur dans la littérature d'après la N.R.F., dans les romans et pièces de Giraudoux.

Homme d'une époque et d'une culture, Bourseiller thématise cette insertion dans un contexte comme s'il s'agissait là d'un impérieux besoin, de sa manière à lui de solliciter sa propre expérience, de parler à la première personne. Il trouve ainsi un ton tout à fait nouveau, mais qui n'est pas sans évoquer la ronde que Nerval dansait en rêve avec Sylvie et Adrienne : « Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leur mère, et d'un français si naturellement pur que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois où pendant plus de mille ans a battu le cœur de la France. »

Mais c'est dans le pays du Quercy que nous sommes. Axel est paysan. Qu'il en fasse l'aveu et Bourseiller insère une très rapide image qui le montre, selon l'expression de Claudel, cheminant « jusqu'au cou dans la fissure de la moisson ». Car l'auteur ne cesse de commenter les paroles de ses personnages par des images intercalaires qui n'ont rien de mentales puisqu'elles n'appartiennent pas plus à Axel qu'à Marie, mais bien à Bourseiller qui ponctue ainsi son récit à la manière d'un romancier, par exemple Giraudoux qui écrira d'un personnage (dans « Simon le pathétique ») qu'il baisse la tête et laisse aller ses bras « comme un pêcheur qui s'est trompé, qui a mis au mât ses vieux filets et non ses voiles et s'étonne d'être immobile sous un vent qui pousse les autres ». Petites trouvailles du narrateur qui accentuent cette impression de recul que nous évoquions et qui sont, on le voit, plus « romanesques » que « théâtrales » dans un film qui est, par ailleurs, « poème ».


Jacques Charrier et Danièle Delorme

En effet, Axel est paysan. Mais c'est beaucoup dire. Ingénieur agronome en fait et par conséquent amoureux de la nature comme Claudel, comme Perse, ces diplomates, comme Bourseiller, entretenant avec elle des rapports étroits malgré l'éloignement ou grâce à l'éloignement qui va permettre l'éclosion d'une parole.

Cette parole traduit un sentiment de la nature très nouveau au cinéma où l'on observe généralement — et de cela Antonioni représenterait en quelque sorte le cas-limite — une tentative pour substituer à la perception une déformation tendant à faire du perçu l'écho d'autre chose. Cette recherche s'apparente finalement à celle des romantiques français pour qui tout se passait comme s'ils étaient, eux, les mages, les détenteurs de significations qu'ils entreprenaient de conférer à l'objet perçu. C'est à l'opposé d'une telle tendance que se situe Bourseiller pour qui c'est la nature — être ou choses — qui est le poète. Face à elle, la première réaction est d'admiration, la première parole de louange. Il ne s'agit plus dès lors, tel le « promeneur » claudélien, que de marcher en quête des signes qui attendent d'être relevés. C'est le cadastre qui signifie, offert qu'il est au parcours du « Vérificateur de la chose présente ».

Tout a droit de cité dans ce naturalisme qui n'a rien à voir avec celui — également valable — de Mai Zetterling, je veux dire Zola, si ce n'est que l'auteur puise son inspiration en des spectacles que le commun juge d'ordinaire prosaïques et qui se trouvent être de ce fait bannis des écrans : une vache met bas, une femme en sueur chante de manière ingrate dans un improbable cabaret, Gagarine vient à Paris : une Cadurcienne qu'il fascine se précipite alors vers la capitale... Le poème embrasse tout et rien de ce qu'il nomme n'est indifférent.

Il réunit avec désinvolture quelques figures humaines inattendues (ingénieur, chanteuse, légionnaire, entraîneuse, marchand de vin, fermiers, etc.) décrites de manière souvent réaliste et situés dans un cadre plausible, mais dont la rencontre est, elle, affectée d'un certain coefficient d'improbabilité. On peut penser qu'un tel cortège n'a été constitué qu'en vue d'une recherche de l'insolite, mais j'inclinerais plutôt à penser que cette manière qu'a le film de mettre en scène des personnages sans surprise et de surprendre par les relations qu'il établit entre eux est la propre de la poésie en tant qu'elle instaure un ordre nouveau et plus précisément ici, d'une poésie cherchant à inclure globalement le réel dans le film. Ainsi, même cloué dans un lit à Cahors, Karl évoque légion, palmiers, mouquères, soleil, sable chaud, paludisme, etc., tout comme Axel, le vent du nord, la mine, la mer, le ciel bas et les routes mouillées, ce qui est une manière de substituer aux limites du Quercy celles de la terre tout entière. Mais c'est encore trop peu. Pour en voir davantage, Bourseiller devra avoir recours à l'epos que favorise la venue de Gagarine.

De la même manière, les références littéraires ou cinématographiques (ce sont moins références précises qu'ambiances retrouvées, comme si un perpétuel et incertain phénomène de paramnésie devait présider à tout le spectacle) élargissent, elles aussi, le champ d'inspiration du poète donnant ampleur (spatiale et temporelle) à son chant. Puisant son inspiration à la source de l'élément comme à celle de l'événement, Bourseiller en vient à solliciter également la richesse de la culture. Nous trouvons donc des personnages réalistes (si toutefois l'étalon de ce réalisme peut être déposé dans les livres et les films aussi bien que dans la vie) et une juxtaposition fictive de ceux-ci. La fiction est plausible, mais rien dans son agencement hardi ne favorise l'adhésion. Si toutefois il convainc c'est de manière bien particulière : le poème cinématographique en quête de l'universel énumère en nommant. Son énumération rassemble le divers, met en relation et c'est dans cette mise en relation que se constitue l'unité du spectacle.

Un spectacle devant une toile de fond représentant un monde en ruines. Marie y est prisonnière de l'étroitesse des conventions (car s'y opposer, c'est encore se poser par rapport à elles). Le passage d'une voiture sur la grand-route, commenté par ces seuls mots : « C'est le dentiste et sa femme » ou bien encore le regard foudroyant qu'un prêtre jette sur Axel suffisent à faire peser leur menace. Mais il y a aussi les personnages secondaires (le marchand de vin, l'entourage d'Axel figé lors d'une réception, le fermier) pour les stigmatiser plus ouvertement. Ces conventions favorisent les moments intenses (passion, désir physique de la nature), cet appel vers quelque chose d'autre qui constitue la trame même du film. Si la fiction que celui-ci véhicule possède l'ampleur que nous avons soulignée, cela n'a rien, dès lors, d'un caprice de l'imagination, c'est tout au contraire une tentative pour traduire ce qui serait notre vocation profonde : attrait de l'inconnu, refus du convenu, soif d'absolu, etc., une vocation sans cesse contrariée et qui ne peut être satisfaite qu'en de brefs et rares instants paroxystiques. On ne peut les connaitre qu'à condition de vivre pleinement sa vie. Aussi, Marie aime son sort, tout dérisoire qu'il soit, elle aime aussi celui, si différent, d'Axel et se refuse à le contrecarrer. Chacun de nous a à devenir celui-là qu'il est. Le film l'affirme sur un ton souvent solennel, parfois même emphatique. C'est qu'en célébrant ainsi la nature, la vie, il prend les accents de l'hymne, le rythme aussi. Ce rythme est ce qu'il y avait sans doute de plus difficile à trouver et surtout à soutenir. Or, il faut voir comment Bourseiller parvient à communiquer à son film une pulsation qui semble être la pulsation même de la vie. Dans des scènes telles que le bain au soleil, l'amour dans les chaines (d'une violence fullérienne, « Marie Soleil » étant bien curieusement le seul film français qui ait quelque chose à voir avec « The Naked Kiss »), le voyage de Gagarine, le passage d'Axel dans l'église où il s'asperge d'eau bénite, Bourseiller fait preuve d'un souffle dont nous n'avons pas d'exemple dans le cinéma français si ce n'est — quoique différemment — mais c'est peut-être le point commun avec Fuller — chez Gance. Certains n'ont pas accepté le ton du film, s'empressant de parler de Poétisation avec un grand P quand me frappe tout au contraire la simplicité de Bourseiller et la richesse de la gamme de nuances qu'il emploie. Ainsi être choqué par les dernières séquences parce qu'elles n'offrent que personnages figés, abstraits entrecroisements de lignes, parler à ce propos de Resnais ou de Théâtre (!) c'est, me semble-t-il, succomber à une réaction épidermique aussi frivole que pavlovienne. Peut-être vaudrait-il mieux faire l'effort de remarquer par exemple, que le fragment de vie menacée que le film présentait, s'est éteint, que les personnages sont morts l'un pour l'autre, ce que dit d'ailleurs l'admirable monologue que Marie prononce alors et qui seul compte. Or, il est nécessaire pour que nous y prétions attention jusque dans les moindres implications de son « écriture » très travaillée, il est nécessaire que les images deviennent ainsi complètement désincarnées (d'autant plus que ce dessèchement se trouve être alors précisément le sujet) quitte à ne tenir leur beauté que du reflet sur elles du monologue. J'admire cette recherche, tournant délibérément le dos à la mode, d'un équilibre entre les différentes parties de ce tout qu'est un film. Lors de cette fin donc, la louange se fait chant funèbre et il est bon que les images se confondent à cette évolution. On retrouve, au-delà de l'extrême variété du langage de Bourseiller, cet accord tout au long de l'œuvre : l'accord de son chant à « l'immense octave de la Création ».


Danièle Delorme, dans « Marie Soleil », de Antoine Bourseiller

Il a tout célébré, ce chant. C'est-à-dire essentiellement l'énergie qu'il nous faut, qu'il me faut dépenser à la recherche de cette autre moitié de moi-même que j'ai à être « jusqu'au jour où même les miroirs ne nous refléteront plus », jusqu'à notre entrée « dans les ordres de la mort ». Et Bourseiller en vient naturellement à célébrer aussi la mort.

C'est avec des ruines pour toile de fond que le film, disions-nous, s'est déroulé. C'est aussi avec des héros déjà morts en un sens, puisque cette histoire est l'occasion d'une renaissance pour Axel au sortir de la caserne et pour Marie qui aime comme elle ne croyait plus en être capable. Ainsi, ce qui est la vie même (la passion envers la nature) se déploie avec pour repoussoir la menace de ce qui l'attend, de ce qui a déjà eu lieu, qui se reproduira et et dont un jour on ne se relèvera pas.

Bourseiller ne montre que des sentiments forts en leurs instants paroxystiques mais parvient à les donner comme condamnés alors même qu'ils atteignent la plus grande intensité. Ressentir un moment comme paroxysme, c'est nécessairement pressentir une détérioration prochaine. « Nous ne pouvons pas nous aimer plus maintenant » dit Marie. Au lieu de montrer la dégradation, Bourseiller choisit, au mépris de la psychologie, mais en poète, de la donner comme inéluctable en ne montrant qu'une culmination mais sous l'angle essentiel où elle apparait comme, dans le langage de Perse, un « haut vivre en marche sur la terre des morts ».

Mépriser la psychologie, disions-nous, dans la mesure où l'on attend de la part d'un auteur qui choisit des personnages fortement situés dans leur vie professionnelle et qui, de surcroît, ne néglige pas le déroulement d'une intrigue conventionnelle, une soumission aux règles qu'ainsi il s'impose. Or, Bourseiller est d'autant plus rebelle à ces règles que s'il joue le jeu des conventions c'est pour avoir le plaisir de les pulvériser par instants. Ainsi, au début du film, une scène de cabaret, puis une promenade à moto sont conçues et dialoguées de manière assez conventionnelle, mais dans la scène suivante, Marie raconte sa vie à Axel, hors champ, c'est-à-dire plutôt à une caméra très mobile et en définitive au spectateur, et cela de manière heurtée, décousue, délibérément irréaliste. Cette scène, l'une des plus belles du film, contredit donc soudain les données psychologiques des précédentes auxquelles la scène suivante sera fidèle pour que de nouveau une autre les détruise, etc. Bourseiller effectue constamment ce passage d'un ton à un autre, d'un niveau à un autre. Disons en schématisant qu'au premier il crée des personnages et qu'au second il parle lui-même avec leur voix. Axel est un jeune ingénieur en stage, mais aussi le signe de ce que fondamentalement nous sommes : as-

treints à être essentiellement en stage. Prenant conscience de cela, Marie cesse d'être le personnage psychologiquement plausible qu'elle est souvent pour devenir (en soutenant l'un des plus beaux dialogues « littéraires » qu'il ait été donné d'entendre au cinéma) l'incarnation du poète à l'écran, ayant une conscience aiguë de ce qui se trame, pressentant comme le dit Karl que « tout cela finira mal », ne peut que mal finir, c'est-à-dire tout simplement finir. A ce niveau le « on est trop différent » de Marie est à entendre bien plus que comme la différence chanteuse-ingénieur (bien que ce soit aussi ou plutôt d'abord cela) comme la plus essentielle et belle différence homme-femme. Et le nom de Marie n'est peut-être pas pris tout à fait au hasard, « Marie, dit le poète, qui voudrait votre nom retourner/Il trouverait aimer ». C'est également à la faveur de ce constant dédoublement que Gagarine, l'homme qui a vu la terre tout entière, représente l'idéal du poète, tout comme celui d'une petite chanteuse prisonnière des murs d'une ville de province.

A y regarder de plus près, cet ingénieur et cette chanteuse ont donc ceci en commun d'être poètes et il semble bien que ce soit ainsi qu'ils nous apparaissent comme vraiment réalistes au sens fort. « C'est poétiquement, disait Hölderlin, que l'homme habite sur cette terre ». Si être terrestre, c'est essentiellement être poète, ce n'est sans doute pas pour autant écrire des poèmes. Etre là poétiquement, c'est, vivant, donner à chaque instant existence à ce poème qu'est notre vie, fût-elle celle d'un ingénieur ou d'une chanteuse. Pourquoi cela ? Parce qu'être terrestre c'est peut-être être déchu au sens de : privé de la coïncidence originelle avec ce que nous sommes. C'est vivre dès lors au milieu des symboles à la recherche de l'autre moitié de moi-même dont je suis coupé par cet abîme que sonde la métaphore.

Tel est notre travail essentiel qu'évoque avec ferveur Bourseiller pour en récolter par instant le fruit si rare. « Dans le fervent travail de l'année évaporant toute couleur, à mes yeux tout à coup le monde comme un soleil ! » La fulguration de ce « tout à coup » est le temps de « Marie Soleil », son espace : le monde tel qu'offert parfois au guet de la vigie. Un temps fragile qu'avant Marie et son déchirant « Ah ! on a si peu de temps à vivre ! », Claudel, voyageant à l'Est, craignait déjà de voir s'évanouir: « Moi ! que je ne périsse pas avant l'heure la plus jaune. » J. BONTEMPS.

Remplir sa case

ALSKANDE PAR (LES AMOUREUX) Film suédois de Mai Zetterling. **Scénario :** Mai Zetterling et David Hughes, d'après le roman « Fröknarna von Pahlen » de Agnes von Krusenstjerna. **Images :** Sven Nykvist. **Décors :** Jan Boleslaw. **Costumes :** Birgitta Hahn. **Assistants :** Lena Malmsjö, Bertil Ohlsson. **Montage :** Paul Davies. **Interprétation :** Harriet Andersson (Agda), Gunnel Lindblom (Adele), Gio Petré (Angela), Anita Björk (Petra), Gunnar Björnstrand (Jacob Lewin), Inga Landgré (Madame Lewin), Jan Malmsjö (Steklan), Frank Sundström (Ola Landborg), Eva Dahlbeck (Madame Landborg), Heinz Hopf (Bernhard Landborg), Toivo Pawlo (Monsieur Macson), Margit Carlqvist (Madame Macson), Jan-Erik Lindqvist (Peter), Hans Sträät (Thomas), Bengt Brunskog (Tord), Barbro Hiort af Ornäs (Lilian), Märta Dorff (Alexandra), Lissi Alandh (Bess), Hans Sundberg, Sten Lonnert, Ake Grönberg, Axel Fritz, Henrik Schildt, Berit Gustavsson, Lars et Lennart Grundtman, Dan Landgré, Lo Dagerman, Rebecca Pawlo, Katarina Edfeldt, Anja Boman, Nancy Dalunde, Meta Velander, Claes Thelander, Börje Mellvig. **Production :** Rune Waldekranz, Sandrew-Ateljéerna, Filmstaden, Solna 1965. **Distribution :** Consortium Pathé. **Durée :** 1 h 30 mn.

Adaptant un gros roman touffu de 7 vol. = 3 000 pages, Mai a dégagé l'astucieux schéma suivant : ses trois femmes ont en commun un lieu et temps d'arrivée (l'hôpital, posé dès le début du film) ; un temps de départ : l'enfance ; un temps et lieu — qui est aussi nœud — central : le château et la plus longue nuit. Ce schéma ordonne et désordonne brillamment l'épaisseur des trois vies où enfances, amours, enfantements se répondent.

Les enfances sont les premiers indices qui nous sont donnés pour informer la neutralité sèche et ambiguë des scènes d'hôpital qui ouvrent le film. Il se trouve que ce sont aussi ces enfances qui commandent toute l'existence des trois femmes, qui donnent d'emblée la tonalité de chacun de leurs destins.

La première, de famille aisée au cœur sec, est recueillie par une parente après la mort de sa mère et élevée dans un pensionnat à jeunes filles rêveuses et frôleuses. La deuxième, folette à friandises, de doux bonbons en vilain monsieur, se laissera faire quelques vilainetés et continuera toute sa vie à trôler d'homme en homme, dans une béate inconscience. Quant à la troisième, mouton noir raillé, elle est élevée dans une pauvreté humiliée, par une sèche et sordide marâtre. Or, nous la trouvons servante dans le château de la première, où la seconde se voit invitée par raccroc. Un monde fin de siècle d'artistes et de bourgeois blets.

La première s'y laisse séduire, sans illusions ni cynisme, par un vieux beau parleur lettré ; la seconde, sauter par un sauteur au cours d'un jeu rémunéré, puis épouser par le copain dudit, au terme d'arrangements financiers ; tandis que la troisième, murée dans une mauvaiseté désespérée, peut-être est-ce pour trouver une issue qu'elle exige de son mari — par ailleurs la seule grande âme masculine du film — qu'il lui fasse un enfant.

Grossesse pour les trois, d'où le terme hospitalier, où la servante reçoit ce dernier coup : son bébé né mort, jeté à la poubelle. L'expulsion d'un autre bébé clôt en gros plan le film : la vie exigeait que cette case fût remplie. Mission accomplie.

Plan choc, sans doute, encore que rien ne soit moins provocant dans le contexte du film et de tout l'actuel cinéma. Plan naturaliste, disons, et tel que l'a vu le Zola de « La Terre ». Et puisque nous y sommes, repensons à Zola, n'y sommes-nous pas ? De fait : le film est réalisé d'après un roman qui prolongeait, peu après la guerre, un naturalisme toujours vivace (et particulièrement apprécié en scandinavie), un peu comme le prolongeait chez nous, à la même époque, un


Jan Malmsjö et Harriet Andersson dans « Les Amoureux » de Mai Zetterling

Maxence van der Meersch. Naturalisme: voilà qui définit bien cette complaisance orientée, qui décrit les affres de la nature ou de la société pour provoquer chez le lecteur, choc, réflexe et réflexion salutaires.

Voilà aussi qui nous permet de déplacer la référence Bergman qui n'a guère à faire ici — appeau à critiques, que tous happèrent. Bergman, avec son méta-monde, n'est pas de ce film. Même si le sujet en est la femme (c'est parce que Bergman est un homme à sensibilité féminine, et Mai une femme à sensibilité plutôt masculine, que tous deux ont ressenti la nécessité de leur thème — différemment pensé) ; même s'il y est question de religion (l'épisode du mariage frelaté qui vient assonnancer avec la parodie de mariage à laquelle se livrent dans l'église deux pédés particulièrement gratinés) ; même si l'on reconnaît chez Mai les acteurs d'Ingmar (quels autres pouvait-elle prendre ?) ; et même si l'on y retrouve la même plus longue nuit que dans « Sourires ». Car des tas de choses surdéterminaient ce choix du long moment : 1° l'obligation de réunir les personnages impliquait

grande occasion et temps de fête ; 2° la fête choisie devait être généralement connue et célébrée ; 3° et surtout : la période choisie, fortement valorisée de par son étrangeté cosmographique, est aussi le résidu de valorisations d'ordre religieux (et toute l'Europe antique eut sa Nuit — la nôtre fut celle de Samuin, mais nous l'avons oublié, du moins le croyons-nous), nuit sacrée où tout pouvait arriver, où se mélangaient tous les mondes de l'au-delà et de l'en-deçà, où tous les contraires, après avoir eu le droit exceptionnel de se rencontrer, se fertilisaient l'un l'autre. Là aussi, nous voyons avec B. et Z. deux utilisations différentes du même principe.

Donc, rien dans ce film qui ne puisse se dire simplement, même sa complexité. Et pour autre exemple : voyez le travail. Disons, la reconstitution d'époque. Et par le fait : rien de plus dur que de reconstituer une époque récente, surtout dans sa technicité (ici, la machine médicale et hospitalière), car il faut affronter le paradoxe du « ce fut moderne », et c'est dire qu'il va falloir, ou bien faire accepter comme modernisme ce qui va évidemment paraître au spectateur, au premier degré, comme archaïque, ou bien montrer comme archaïques des choses dont il faudra aussi faire comprendre qu'elles furent modernes.

Mais, là non plus, rien de simple. Heureux donc, pour une fois, le critique qui n'a plus qu'à remplir au mieux sa case, c'est-à-dire décrire ou définir des mécanismes élémentaires, quoique complexes, et fonctionnant au sein d'un film dont tout le charme vient justement de ce qu'il emplit sans manque ni surcroît la juste mesure d'ambitions justement délimitées, chose d'ailleurs plus rare qu'on ne croirait, à telle enseigne que ce film remplira dans l'histoire du cinéma la petite case laissée vide par les gros ambitieux ou les gros malins qui s'efforcèrent de faire dans le Zola, et qui s'y cassèrent.

Il faut d'autant plus s'étonner des réactions parfois curieuses que suscita ce film, et, ici encore, remettre certaines choses en place ou au point, c'est-à-dire faire le point ou recadrer, comme font, ou devraient faire, les projectionnistes qui, la profession étant ce qu'elle est, projettent massacré, bref, reprendre gentiment le critique (la profession étant ce qu'elle est, et aussi le désir de s'y distinguer), qui se permit face au film certains sursauts (un peu de l'ordre de ceux qu'eurent certains devant l' « Au seuil de la vie » de — tiens on y revient ! — Bergman) qui n'avaient rien à voir avec l'examen, ni serein ni passionné. Je veux parler de cet hurluberlu qui hurla devant le film à l' « attentat gynécologique » : Il faudrait tout de même se faire une raison, car, oui, nous sommes bien tous nés d'une femme, Macbeth y compris, et si chacun est libre de s'intéresser ou non au fonctionnement de la vie, il devrait paraître pour le moins indécent de s'afficher contre.

Mais ce sont bien petits remous, et dans bien petit monde, et d'ailleurs, tout, comme je me tue à le dire depuis le début de cet article, tout, de cela à ceci, n'est qu'affaire de cases à remplir. Tout le monde ne peut pas remplir la bonne.

Michel DELAHAYE.

Une tempête au fond des yeux

UNE BALLE AU CŒUR Film français en eastmancolor de Jean-Daniel Pollet. **Scénario :** Jean-Daniel Pollet, Pierre Kast, Didier Goulard et Maurice Fabre. **Images :** Alain Levent. **Musique :** Mikis Theodorakis. **Montage :** Dénise de Casabianca. **Son :** Nikos Ahladis. **Interprétation :** Sami Frey (Francesco Montelepre), Françoise Hardy (Anna), Jenny Karezi (Carla), Spyros Focas (Navarra), Vassili Diamandopoulos (Rizzardi), Dimitri Myrat (père Siegfried), Sotiris Moustakas (le gangster photographe), Antonio Speciale (Benvenuto), Artemis (Matsas), Lucien Bodard (Marcopoulos). **Production :** André Lapprand - C.E.P.C., 1965. **Distribution :** Rank. **Durée :** 1 h 40.

De Montelepre la maudite, tapie au feu des feuilles, un Prince Noir part un beau matin pour une Grèce problématique. D'une Sicile abstraite, où le décor est de poésie et les drames de convention, on passe à une Grèce de rhétorique où se croisent, un siècle après Lord Byron, le dernier romantique et la dernière innocente. Et, souvent, le regard arrêté du héros tragique découvre — anachronisme — un duo de gangsters d'opérette. Une descente aux Enfers intérieurs qui s'égare dans les règlements de comptes, l'ancienne figure de la Fatalité chasseuse d'hommes qui se confond avec de moins nécessaires suspenses : le premier long métrage rescapé de Jean-Daniel Pollet (« La Ligne de mire » était un film miné, en écroulements et réparations continus) pour trop embrasser mal étreint.

Des thèmes (solitude, errance, nostalgie, noblesse, pureté : tous masques d'une impuissance fondamentale, d'une fuite panique au fond de l'être où résiderait l'unique refuge de la vérité du monde — le reste, images, visions, choses, autres, n'apparaissant par bribes au cours du film que comme souvenirs, fulgurations ou déformations mentales, c'est-à-dire mémoire encore d'un seul) aux ressorts dramatiques (bandits, honneur, avilissement, vengeance), le pas est large, que seule une très extrême naïveté pouvait combler. La naïveté y est, mais non sans quelque affectation, non sans gêne, comme si l'auteur parfois avait redouté de trop effaroucher par une histoire si irréelle, par un pareil conte de fées, et avait tâché alors de se raccrocher aux perches — écueils — du psychologisme, du folklore, des conventions policières et autres à tout va bon marché du cinéma de consommation.

Le film est ainsi fait de faux raccords criants et vains entre la répartition des thèmes et l'agencement des rebonds. C'est que c'est un film — proche en cela des grands — d'idées en action, de symboles en mouvement. Il y a le héros, frère d'Oreste, chassé de son monde d'enfance (la fontaine, l'allée, la demeure, la foison de feuillages, le jardin aux essences, la terrasse, autant d'images-retour à un paradis d'illumination, ressassées jusqu'à l'écœurement et qui semblent — ce n'est pas hasard — venues du beau « Méditerranée », voyage aux sources) ; il y a l'usurpateur, intrusion du père dans l'enclos des rêves ; il y a les poursuivants, éternelles Erynnies ; les masques de l'Enfer ; la tentatrice ; la rédemptrice, Ariane rencontrée au détour du musée-labyrinthe... Le héros dès qu'il est banni de la demeure d'enfance vit une existence et un temps suspendus, d'autant plus étranger au monde qu'il y est plus mêlé, tout entier fuite vers ce retour en ses intimes murmures d'ombres, qui est le renoncement à vivre, la mort. Entre ces images du début et ces images de la fin, les mêmes, la course du héros n'est qu'une triste parenthèse, son errance sur les chemins de l'existence qu'un mauvais rêve où même l'amour et le danger sont dénués de poids. Aussi ces images initiales et finales du jardin secret sont-elles les seules à détenir la force de conviction d'une présence, donnée comme telle à sentir au spectateur. Pour le Prince, le reste n'est qu'absence et demi-sommeil : ainsi en va-t-il dès lors pour le spectateur lui-même.

C'est que le film de la négation du monde est sans doute impossible. Les fantômes, les figures refusées se refusent à leur tour au cinéma. L'évocation des ombres par les mouvements d'une caméra ou les rythmes du montage est chose aisée quand il s'agit de paysages, d'images, de statues (« Méditerranée »). Quand on prétend soumettre aux mêmes procédés le vif des personnages, il faut sans doute d'abord leur prêter plus qu'une ombre de vie, plus qu'un masque creux comme viatique (et mettre dans leur bouche de ténèbres la parole de Sophocle). — Jean-Louis COMOLLI.

L'air du large

GOLDSTEIN (GOLDSTEIN) Film américain de Philip Kaufman et Benjamin Manaster. **Scénario :** Philip Kaufman et Benjamin Manaster. **Images :** Jean-Philippe Carson. **Musique :** Meyer Kupferman. **Montage :** Adolfas Mekas. **Interprétation :** Lou Gilbert (le prophète Elie), Ellen Madison (Sally), Benito Carruthers (Jay), Charles Fischer (Mister Nice), Thomas Erhardt (le sculpteur), Jack Burns, Severn Darden, Anthony Holland, Nelson Algren. **Production :** Montrose Production, 1964. **Distribution :** La Pagode Distribution. **Durée :** 1 h 29.

S'il peut paraître estimable de rompre délibérément avec certaines conventions

du récit, encore faut-il proposer des formes de remplacement. Le bon usage de la liberté créatrice est chose fort difficile. L'abandon des tournures et des figures traditionnelles ouvre à l'artiste toutes les portes et, par-là même, tous les pièges, toutes les fausses pistes, puisqu'un seul son de cloche lui est propre et qu'il doit le trouver et le rendre.

Rien ne se gaspille avec autant de dangereuse facilité que l'énergie de celui qui ne se raccroche à aucun discours acquis pour formuler le sien. Toutes les complaisances et les séductions peuvent affluer sous l'alibi de l'indépendance, car la volonté de renouvellement n'est pas tant une libération qu'une contrainte supplémentaire, peut-être le dernier acte critique, en tout cas le plus exigeant.

Un suiveur se rattache à un mouvement, à un certain cadre dont il peut développer, varier, parfois même modifier les éléments. L'enrichissement reste toujours possible. Pour celui qui, d'emblée, fait table rase de tout et refuse de rendre des comptes, se présentent seulement deux éventualités : la création de formes totalement neuves (Skolimowski) ou, au contraire, l'absence de conception novatrice sanctionnant un bilan négatif et livrant une espèce de gâchis (Lelouch).

Avec « Goldstein » nous avons l'exemple complexe d'un produit d'école aux signes distinctifs caractéristiques, en réaction directe contre la facture hollywoodienne dont les auteurs affichent ici de prendre le contre-pied. Mais quel usage est-il fait de cette liberté fameuse qui demeure le mot de passe et la raison première ? Si l'on retrouve des constantes, des redites même quant aux obsessions et aux préoccupations des auteurs newyorkais, et si les thèmes restent facilement repérables (entrecroisement d'une mythologie théâtrale « absurde » et d'une mythologie juive issue d'Elie), il suffit d'aborder l'expression pour que les choses se compliquent

Bien sûr, depuis les interminables mouvements d'appareil suivant les personnages dans leurs courses folles jusqu'à la fragmentation du montage résolument arbitraire, il y a des signes extérieurs dénombrables et multiples que l'on rencontre aussi bien dans « Hallelujah the Hills » que dans « Goldstein ». Mais chaque film s'impose avant tout comme un saut abrupt où les moindres repères sont suspectés et fuis. Un tel parti pris comporte une très large dimension acrobatique. Lorsqu'un film montre la vertigineuse traversée d'un monde ou d'un paysage, il est nécessaire que le rythme, sans rien perdre de sa vitesse et de sa disponibilité, soit nourri, perpétuellement enrichi par des idées aussi heureuses que furtives sous peine de laisser transparaître une virtuosité gratuite. Dans « Goldstein », les trouvailles étoffent inégalement le cours du récit. Mais cela ne provient pas tant d'un manque d'idées que d'un manque de simplicité dans leur réalisation. Quand on rompt aussi ouvertement avec toute liaison anecdotique, toute progression dramatique, toute explication psychologique, pour n'associer que les moments entraînant le film vers ce rêve en chute libre, il est indispensable de décanter, d'épurer, sans se laisser entraîner par les fioritures ou autres faux semblants ne visant qu'à encombrer, à surcharger le sens de l'œuvre au lieu de le dégager. La leçon nous vient de Godard filmant « Les Carabiniers ». Face à une réalité réduite à sa représentation la plus abstraite, la plus schématique, la plus dérisoire, la beauté provient de la concision, car un tel monde est déjà imaginaire : il suffit de le constater avec la plus rigoureuse froideur. Or, souvent, l'auteur succombe ici à l'ornementation, bien que sa démarche, non réaliste, soit à l'opposé de celle, prosaïque, qui tirerait toute la force de l'abondance des détails, des sinuosités de la description, de la densité affective du « vécu ». Lorsqu'un plan ne dévoile aucun symptôme, aucun sentiment, et ne fait qu'accompagner ou souligner un jugement, il n'ajoute rien mais retranche au contraire, entamant et diminuant la résistance de l'exposé. Rien n'est plus difficile à bien mener qu'une parabole. Surtout si l'on veut lui donner des allures digressives. Il faut alors provoquer les accidents au lieu de les subir. Et Philip Kaufman et Benjamin Manaster perdent souvent de vue la nécessité de leur divagation. Mais, par brusques éclaircies, apparaissent, au détour d'une scène ou d'un plan, la gravité de quelques révélations : le visage énigmatique d'un clochard prophète illuminé par un soleil marin ou celui d'un sculpteur allongé dans un champ, à la fin d'un long voyage.

Quand les sphères de la méditation touchent le sol ou l'effleurent au passage, apparaît derrière la lourdeur des significations une fraîcheur, une ingénuité si profonde qu'elle ne manque pas de s'étendre à l'œuvre entière et de nous convaincre. Et l'on pense à ces « grâces tranquilles » dont parle Dos Passos en peignant les docks, la ville et l'air venu du large promis au vieillard solitaire : « Un monde silencieux comme un rêve qu'il regarde et qui le regarde. »

André TECHINE.

Harold fait du yoga

THE CARETAKER (THE CARETAKER) Film anglais de Clive Donner. **Scénario** : Harold Pinter d'après sa pièce. **Images** : Nicolas Roeg. **Montage** : Fergus McDonell. **Son** : Robert Allen. **Interprétation** : Alan Bates (Mick), Donald Pleasence (Davies), Robert Shaw (Aston). **Production** : Michael Birkett - Caretaker Films Ltd, 1963. **Distribution** : Mac Mahon Distribution.

Grand auteur de théâtre, télévision, cinéma (« The Pumpkin Eater », « The Servant »), Pinter semble avoir voulu ici faire la pause, en même temps qu'exercer son talent à travers quelques variations sur des thèmes bien à lui, à la fois réduits en nombre, épurés et renforcés, contenant juste l'essentiel de sa manière et de sa matière. En somme : exercices d'assouplissements pour se maintenir en forme et atteindre la limite supérieure de cette forme.

On peut penser que Pinter est parti d'une idée analogue à celle qu'il exprimait récemment : « Un personnage de théâtre qui est incapable de justifier ou expliquer de façon convaincante ses expériences passées, ainsi que son comportement et ses aspirations présentes, ni de présenter une analyse cohérente de ses mobiles, n'est pas pour autant moins légitime et digne d'attention que celui qui, et ce serait alarmant, saurait répondre à toutes ces questions.

Rien là, on le voit, de bien révolutionnaire au départ, mais c'est que Pinter se contente de l'être, révolutionnaire — s'il faut l'être, et si ce qu'il est peut s'appeler ainsi — à l'arrivée, c'est-à-dire ici, au terme des susdits exercices.

Quel en est le thème — ou prétexte ? Une somme de rapports, tissée dans le flou, justement, entre deux hommes esseulés, murés : un fou compassé claustrophile et un beatnick névrosé claustrophobe. L'intrusion d'un troisième terme, une entité perverse qui prend la forme d'un clochard accrocheur, à la fois victime et vampire, tend à provoquer une élucidation de ces rapports, allant jusqu'à l'éclatement. Faisant rendre tout son suc à ce simple schéma (pas étranger à celui du « Servant »), poussant jusqu'à l'absurde les règles de son propre jeu, Pinter se trouve ainsi rejoindre tout ce qui fait l'atmosphère dans laquelle respire le théâtre d'aujourd'hui. La différence est que celui-ci pose plus ou moins ouvertement, dès le départ, l'ambition de faire du moderne ou de l'expérimental, ce qui revient presque toujours à vouloir faire, soit du Beckett (et le résultat est toujours inversement proportionnel à la grandeur du modèle), soit du Ionesco (et le résultat est toujours directement proportionnel à sa petitesse).

Pinter, lui, n'ambitionnant rien d'autre ici que dessiner plus purement sa forme à partir de sa très personnelle petite idée du monde, réalise en fait, par la force des choses, l'expérimentation idéale, et d'autant plus révélatrice que le postulat en était modeste.

Or cette forme d'expérimentation, si je la dis théâtrale, est après l'avoir vue au cinéma, elle est donc tout autant cinématographique Purement (quoique pas assez) et simplement (encore pas assez) transcrite par la caméra, mais transcrite, et c'est là l'essentiel. Et par Clive Donner, fait d'autant plus curieux que l'on sait (par « Nothing But the Best » et « What's New Pussycat ? ») à quel point il devait s'abâtardir par la suite. Il faut dire que, face à Pinter, le mieux qu'on ait à faire, que l'on soit grand ou non, est de se borner à respecter son monde, comme le signalera prochainement Palle Kjaerulff-Schmidt lui-même, dans un en-

tretien à paraitre. Sauf quand on s'appelle Losey Joseph. Mais ceci est une autre histoire. — Michel DELAHAYE.

Tous dans le même cul-de-sac

VIVA MARIA ! Film français en panavision et en eastmancolor de Louis Malle. **Scénario :** Louis Malle et Jean-Claude Carrière. **Images :** Henri Decae. **Musique :** Georges Delerue. **Décors :** Bernard Evein. **Costumes :** Ghislain Uhry-Pierre Cardin. **Montage :** Kenout Peltier et Suzanne Baron. **Effets spéciaux :** Lee Zavitz. **Son :** José B. Carles. **Interprétation :** Brigitte Bardot (Maria II), Jeanne Moreau (Maria I), George Hamilton (Flores), Gregor von Rezzori (Diogène), Paulette Dubost (Madame Diogène), Claudio Brook (Rodolfo), Carlos Lopez Moctezuma (Rodriguez), Poldo Bendandi (Werther), Francisco Reiguera (le père supérieur, Jonathan Eden (Juanito), José Baviera (Don Alvaro), José Angel Espinoza (le président), Fernando Wagner (le père de Maria II), José Luis Campa, Roberto Campa, Fiduardo Murillo et José Esqueda (les « Turcos »). **Production :** Oscar Dancigers-Nouvelles Editions de Films-Prod. Artistes Associés (Paris), Vides Film (Rome), 1965. **Distribution :** Artistes Associés. **Durée :** 1 h 55 mn.

LES GRANDES GUEULES Film français en Techniscope et Eastmancolor de Robert Enrico. **Scénario :** Robert Enrico et José Giovanny, d'après le roman de ce dernier : « Le Haut-fer ». **Images :** Jean Boffety. **Musique :** François de Roubaix. **Décors :** Jean Saussac. **Robes :** Maison Vog. **Son :** Robert Biart. **Montage :** Jacqueline Meppiel. **Effets spéciaux :** Marcel Ravel, **Interprétation :** Bourvil (Hector Valentin), Lino Ventura (Laurent), Jean-Claude Rolland (Mick), Marie Dubois (Jackie), Reine Courtois (Yvonne), Hénia Suchar (Christiane), François Vibert (Keller), Nick Stephanini (Therraz), Roger Jacquet (Capester), Marc Eyraud ; les « libérés » : Jess Hahn (Nénesse), Pierre Frag (Fanfan), Michel Constantin (Skida), Marcel Perez (Jubo), Paul Crauchet (Pelissier), Mick Besson (Raoul), Michel Charrel (Guirzepas), Henry Czarniak (Stan), Frédéric Santaya (Scarella). **Production :** Michel Ardan-Belles Rives, 1965. **Distribution :** S.N.C. **Durée :** 2 h 8 mn.

Si nous parlons avec tant de retard de quelques films qui firent les beaux jours des exploitants des Champs-Elysées et de leur clientèle mi-ignorante, mi-snobe, tels que « Viva Maria » et « Les Grandes Gueules » (il faudrait ajouter à ces deux locomotives le wagon de « La Vie de château »), c'est d'une part qu'il n'y a rien à en dire, d'autre part qu'ils sont rétrogrades. De Robert Enrico, certes, « La Rivière du hibou » nous avait fait nourrir les pires espérances. « La Belle Vie », où l'esthétisme monstrueux et tape-à-l'œil de l'auteur n'avait grâce au ciel pas trouvé place, et où quelques éclairs de vérité chez les acteurs perçaient les intentions ténébreuses d'un mélodrame social à dormir debout, « La Belle Vie » donc laissait planer un doute sur l'orientation de la carrière de ce jeune talent. Nous regrettons sincèrement pour lui, tout en le félicitant de son opportunisme, qu'il ait choisi, en tournant un western vosgien avec Bourvil, de se porter au secours de ce que le commerce et l'hypocrisie peuvent avoir en commun de pire : l'exaltation des saines valeurs de la force virile, de la bêtise triomphante, de la vie fruste et simple des campagnes et de la poésie ô combien sauvage des grands espaces verts. Ajoutons que, pour faire bonne mesure et combler un public qui passe pour difficile (difficile à décevoir, plutôt), l'auteur, se révélant ainsi comme un des producteurs les plus avisés que nous ayons, a jugé bon de compléter ce cocktail salubre de sentiments forts par une tragique histoire d'amour et une non moins subtile idylle entre une brute et un délicat bambin de vingt-cinq ans. « Les Grandes Gueules » s'inscrit ainsi à son tour dans la grande tradition française des films fourre-tout, qui évoque irrésistiblement les revues de paquetage : tout ce qui passe pour nécessaire à l'existence d'un film et à son succès y est soigneusement rangé et détaillé, et l'on jette tout le « superflu » : c'est-à-dire ce qui fonde la nécessité et l'existence d'un film : la présence et l'expression propre de l'auteur. Pour Enrico, pas de danger, le poids d'une personnalité est un fardeau encombrant sur la pente du succès.

Quant à Louis Malle, c'est probablement le plus grand masochiste du cinéma français : il doit bien commencer à savoir qu'il ne sait ni ne peut sans doute faire un film, même tout simple et tout bête, sans le détruire à mesure qu'il le tourne, sans démolir chacune de ses idées par la suivante ; il doit bien finir aussi par savoir qu'il n'a pas encore réussi, en six films, à conter et filmer une histoire, à la mener gentiment à son terme, ni à diriger avec un semblant de bonheur des acteurs qu'il choisit d'ailleurs parmi les plus redoutables ; et il s'obstine, non seulement à se convaincre lui-même qu'il est capable de ces « exploits », mais encore à augmenter la difficulté de la chose en l'affrontant, avec une inébranlable et au fond pitoyable naïveté, des sujets, des ambitions — comme celles de « Viva Maria » — suicidaires. Outre ce masochisme assez tenace pour qu'on le signale, Louis Malle n'est pas plus cinéaste au niveau immédiat du plan qu'à celui global de la conception du film : une fois de plus « Viva Maria » dénonce à la fois la vanité des (fausses) bonnes idées de Malle et l'impuissance où il est de faire un gros plan, un plan américain ou un plan général qui ne soient pas ridicules, outranciers ou vides. C'est bien triste.

Jean-Louis COMOLLI.

Deux arts en un

René Allio et Antoine Bourseiller répondent à Jean-Luc Godard et Michel Delahaye

(Suite de la page 56) Je crois que c'est vrai. Je crois aussi qu'il y a un mystère de la caméra. Mais ce mystère, il existe pour tout le monde.

Godard Mais avez-vous eu le sentiment de vous poser des problèmes, alors que vous ne vous en seriez pas posé au théâtre ?

Bourseiller Au théâtre, on se pose d'autres problèmes. Une des différences entre le cinéma et le théâtre — ça va peut-être faire sauter Allio qui s'occupe de décors — c'est que le cinéma est un art plus plastique que le théâtre.

Allio Je veux bien le croire. Et il est évident que le cadrage au cinéma est primordial, alors qu'au théâtre le cadre est établi une fois pour toutes. Moi, je me suis beaucoup méfié, en tournant *La Vieille Dame*, du plasticien que je suis.

Godard Le film a même été fait un peu en réaction contre ça.

Allio Oui. Dans *La Meule* — c'était un peu le sujet — on avait un sentiment de l'espace, de la nature, qui est très proche de ce que je mettais dans ma peinture. Dans *La Vieille Dame*, je me suis méfié. Je n'ai pas voulu « faire beau ». Je crois qu'en raffinant sur la plastique je me serais embarqué sur de fausses pistes.

Godard Oui : quand on dit cadrage, ça veut dire aussi, bien entendu, absence de cadre. Je veux dire que les cadrages d'une personne qui n'a jamais mis l'œil à la caméra de sa vie peuvent être aussi précis que du Dreyer. C'est un autre genre de précision.

Bourseiller Comme tout le monde, j'ai été inquiet devant la caméra et ses problèmes. J'étais en même temps anxieux de voir ce que ça allait donner, et je me suis tout de suite aperçu que ce qui fait pratiquement un film, c'est l' « écriture » du film. Je veux dire que ce qui fait un vrai cinéaste, c'est la vision qu'il a du monde et qu'il exprime par la caméra. Donc, en poussant un peu les choses, on peut très bien dire qu'à partir du moment où vous avez une vision du monde précise, personnelle, intéressante, on n'a qu'à vous mettre une caméra dans les bras. Et alors, là, c'est tout simple : vous dites « moteur ». Pour moi, c'était un peu ça, car le côté éclairage, 75, gros plan, etc., c'est du quotidien, un peu comme la fourchette et le couteau...

Godard Finalement, ce que je trouve agréable, avec le cinéma, c'est qu'au fond, il comporte beaucoup moins de technique que n'importe quel autre art. N'importe qui peut faire du cinéma. La preuve, c'est qu'il ne suffit pas d'une vision précise du monde pour faire de la peinture. On vous dirait : vous avez tel sujet précis sur lequel vous avez des idées précises, alors voici une toile et un pinceau...

Allio Encore qu'il y ait dans la peinture une part de travail quotidien, d'exercice de la main, de contrôle de soi, et de spontanéité... qui est analogue à celui du cinéma. Il est vrai qu'on entre sans grands problèmes dans la technique, dans l'écriture cinématographique, mais il faut pouvoir faire beaucoup de films pour écrire librement, car l'important, c'est bien d'écrire librement.

Bourseiller Il est également évident que, plus on fait de mises en scène de théâtre, plus on arrive à obtenir ce qu'on veut. Et la technique...

Allio Ce n'est pas tant une technique qu'une connaissance de soi, dans un certain exercice, dans un certain rapport avec les choses.

Bourseiller Il y a aussi ceci : qu'on a cherché à obtenir un certain effet et qu'on s'aperçoit au résultat qu'on en a obtenu un autre, tandis qu'un plan dont on n'attendait aucun effet, le voilà qui en provoque un...

Godard Ça, c'est la technique... C'est en ce sens qu'on peut dire qu'Hitchcock est le plus grand technicien du monde puisqu'il sait exactement ce qu'il faut faire pour obtenir telle ou telle chose.

Allio Mais je crois que ce n'est justement pas une technique qui s'apprend dans les livres. Ça s'apprend en travaillant. Donc, il n'y a pas de technique a priori, au cinéma. Rien qui se calcule à partir de règles livresques.

Bourseiller De même, il n'y a jamais eu de bonnes écoles où l'on apprenait à devenir peintre ou artiste en quoi que ce soit.

Godard Non, il faut toujours refabriquer soi-même son propre livre, qu'on peut rouvrir et adapter.

Delahaye Tout à l'heure, lorsqu'Antoine disait qu'il suffit de se battre et qu'on arrive toujours à faire ce qu'on veut, vous, Allio, vous ne sembliez pas tout à fait d'accord...

Allio Il reste à parler des conditions dans lesquelles, aujourd'hui, ceux qui font des films d'auteur se trouvent mis, en ce qui concerne la production, la distribution, la mise en contact avec le public. Mais je précise que ceci n'est pas du tout une position pleurnicharde.

Bourseiller En regardant autour de soi, en réfléchissant, tout simplement, je crois qu'on en arrive à la conclusion que, lorsqu'on a tourné un premier film, la seule solution pour en faire un deuxième est de se battre. La seule. Moi, je ne crois pas au génie cinématographique esseulé dans sa chambre de bonne.

Allio Je ne parle pas de ça. Mais nous nous trouvons tout de même dans une période où les institutions cinématographiques doivent se réadapter. Les gens qui les composent appartiennent, en gros, à la période précédente, et cette crise du cinéma dont on parle si souvent, n'est pas tant une crise d'un moyen d'expression, ou du public, qu'une crise d'adaptation chez les gens qui font et qui tiennent le cinéma.

Bourseiller Ça tient, d'abord, à une question de génération. Je crois — il me semble — que sur le plan producteurs et distributeurs, nous en arrivons au moment du changement de génération. Ceux de 60, 65 ans vont forcément céder la place. Il y a déjà un certain nombre de producteurs et de distributeurs de 35 ans avec qui on peut tout de même avoir des rapports plus directs. Donc, la situation a changé, et elle doit forcément continuer de changer.

Allio Je le pense aussi... Degas disait : « Il faut décourager les arts. » Il y aura toujours des difficultés à monter une entreprise et à la conduire à son terme. Il n'est pas mauvais qu'il soit difficile de faire du cinéma. Seulement, je crois que le cinéma d'auteur, le cinéma difficile, celui qui n'a pas beaucoup d'argent, est quand même le cinéma en marche. Je ne dis pas qu'il nie le cinéma commercial et de divertissement — d'ailleurs tout film est de divertissement et doit être commercial — mais le cinéma délibérément commercial — du type *Le Corniaud* — monopolise un peu trop les institutions cinématographiques. Tout se passe comme si une politique quelque peu malthusienne le favorisait délibérément. Bien sûr, notre cinéma n'est pas *tout* le cinéma, mais je trouve qu'il faudrait, de ce genre de film, 25 par an, alors qu'il n'y en a que trois.

Delahaye Vous semblez là entendre deux choses. D'une part qu'une certaine catégorie de films n'arrive pas à se faire, en raison d'un certain mode de production, d'autre part, que certains de ceux qui pourraient faire ce genre de cinéma, n'arrivent pas à faire de films.

Godard Nous en sommes à peu près au moment où les Bolcheviks n'avaient pas encore pris le pouvoir... Mais il faudrait aussi distinguer suivant le talent. Ceux qui en ont sont plus coupables que ceux qui n'en ont pas. Des types comme Molinaro ou Sautet qui, à l'intérieur du niveau moyen, ont plus de talent que Verneuil, sont plus coupables que d'autres, d'essayer de suivre Verneuil au lieu de suivre, disons, Resnais. Ils sont comme les bourgeois qui soutiennent toujours le pouvoir existant par rapport au pouvoir révolutionnaire. Et comme les bourgeois forment toujours la masse dirigeante, c'est sur eux que se fonde le mouvement général. En plus, le cinéma est un art lié au phénomène de consommation et de rentabilité. Du point de vue du laboratoire qui a besoin pour marcher de 30 films par an, il ne sert à rien de faire des films d'auteur. Ce qui est important, c'est que les trente films soient faits. C'est pourquoi entre un film de Molinaro et *Le Corniaud*, je préfère tout compte fait *Le Corniaud*. Que le film marche, ça ne m'enlève rien. Au contraire. Ça me permet de faire un film dans une industrie qui marche, avec des laboratoires qui marchent. S'il n'y avait que du Molinaro, ça ne serait pas mieux, en plus ça ne marcherait pas, et on se retrouverait sans cinéma du tout. Des *Corniaud*, il y en aura toujours, il en faut, et ce n'est pas là l'ennemi.

Allio Moi je ne pense pas du tout que l'avenir, ce soit *Le Corniaud*. Je pense que la profession se fait du tort à elle-même en ne prenant pas conscience du fait que produire 10 ou 15 films par an comme *Marie-Soleil* ou *La Vieille Dame*, c'est aussi faire du bien au cinéma.

Godard Evidemment, d'autant qu'à la longue, des films comme ça marcheraient. Car un type qui n'est jamais allé au cinéma de sa vie, si on lui montre les deux sortes de films, il ne fera pas tellement de différence. Robinson Crusoë, si on lui avait projeté *Marienbad* et *Le Corniaud*, il aurait sans doute aimé les deux. Il aurait surtout été épaté par l'image qui bouge.

Bourseiller De ce point de vue, le cinéma est un peu dans la situation où se trouvait le théâtre comme institution il y a quelques années.

Godard En ce moment, du reste, il se produit un peu le même phénomène au cinéma et au théâtre. Car l'évolution de la population française entre aussi en jeu, et cela fait qu'actuellement le théâtre marche aussi mal que le cinéma, et à peu près pour les mêmes raisons.

Allio Non! ça non!... Le théâtre marche très bien. Le théâtre, comme institution, a fait un retour sur ses problèmes, avec l'aide de l'Etat, bien sûr, et c'est un effort que le cinéma, je crois, n'a pas encore fait. Le théâtre, surtout, est allé vers le public qui lui-même subventionne des spectacles en s'abonnant une saison à l'avance, et cela fait que l'équivalent théâtral du cinéma d'auteur est ce qui marche maintenant le mieux. Et ça atteint un public qui, jusqu'à ces dernières années, ou bien n'allait pas au théâtre, ou bien allait y voir l'équivalent du *Corniaud*. Ce public, bien sûr, continue à aller voir ça, mais il va *aussi* voir le théâtre en marche. Cela dit, si on veut vraiment faire un film, on doit pouvoir y arriver, mais enfin, on ne vit quand même pas dans la jungle.

Delahaye Dans les pays de l'Est, on a bien essayé de remplacer la jungle par autre chose. Le résultat est que seul celui qui a été à l'école du cinéma peut faire un film. En plus, comme on l'a dit tout à l'heure, les écoles ne suffisent pas pour faire de l'art.

Allio De toute façon, on a toujours des problèmes avec le pouvoir, que ce soit le capital ou l'Etat... ou les deux à la fois. On ne peut pas l'esquiver. Etant donné qu'il y a toujours des problèmes et qu'il faut toujours se battre, comme disait Bourseiller, il serait bien que vingt personnes puissent se battre avec une espérance d'aboutir, alors qu'actuellement c'est le cas de deux ou trois seulement. Mais il faut tenir compte de nos réalités à nous. Quand je pense à ce qu'on pourrait faire pour aider le cinéma indépendant, je garde toujours présent à l'esprit le fait que nous vivons dans un régime capitaliste, et que le capital ne peut pas se permettre d'investir 60 millions dans un film qui en rapportera 22. Ce n'est pas concevable. Il faut donc se demander deux choses : d'abord, que faut-il faire pour qu'un film de 60 millions en rapporte au moins 60, et ensuite : comment peut-on aider le capital à mettre, de temps en temps, à une fréquence raisonnable, 60 millions dans des films indépendants, ce qui serait bénéfique pour le cinéma, le capital et les spectateurs ?

Bourseiller Je crois qu'effectivement il manque au cinéma ce qui est arrivé pour le théâtre en 47 : l'équivalent de la décentralisation.

Godard Il lui manque une tête pensante, au cinéma, pour le penser.

Allio Une certaine politique a quand même été amorcée. En définitive, sans les avances sur recettes, aucun des films auxquels nous pensons n'aurait été concevable.

Godard Non. Au départ, il devait y avoir une mise en marche, en même temps qu'une destruction des anciennes structures. Or, aujourd'hui, nous en sommes au moment où, dans une gare, l'ennemi s'est retiré et a fait à peu près tout sauter.

Allio Au théâtre, le départ a été donné en 47, justement, avec cette décentralisation dont parlait Bourseiller. Et ce qui correspond peut-être à cela, au cinéma, c'est le phénomène de la nouvelle vague, avec, aussi, l'apparition de l'avance sur recettes. Seulement, c'est beaucoup plus récent.

Godard Ces deux choses sont apparues à peu près à la même époque, mais ont bifurqué dans des directions totalement différentes. En plus, le théâtre, en France, a très vite fait partie du patrimoine culturel français, alors que le cinéma n'en a jamais fait partie. Bien qu'on commence à y venir. Aujourd'hui encore, le cinéma n'est rattaché que partiellement au ministère de la Culture. Et il ne l'est pas du tout en ce qui concerne les problèmes financiers. Donc, Malraux peut bien décider de fonder une maison de la culture, mais, pour le reste, il ne peut pas faire grand-chose. Il se trouve aussi que le cinéma évolue davantage. La notion de théâtre, pour les gens, n'a pas changé. Alors que la notion de cinéma a changé, que la pénétration de la masse s'effectue autrement. En raison de l'évolution de la société française, de l'apparition de la télévision, etc., la notion de spectacle cinématographique a considérablement évolué chez le citoyen. Mais tout s'est éparpillé dans des directions différentes, et il s'agit maintenant de regrouper ces directions. C'est comme si on était devant un train dont la locomotive se trouverait à un endroit et le wagon de queue à un autre. Or, en plus, il n'y a pas de rails !...

Bourseiller Autre chose : la différence entre l'exploitant de théâtre et l'exploitant de cinéma. Le directeur de théâtre le plus vil et le plus bête est encore beaucoup plus intelligent que l'exploitant moyen de cinéma. La dignité du métier d'exploitant n'a jamais existé. Alors qu'un directeur de théâtre, malgré tout, est au moins au courant de ce qui se pratique dans le théâtre.

Allio Il y a en définitive assez peu d'exploitants de cinéma qui ont une position indépendante.

Bourseiller Ils sont indépendants. Ils peuvent très bien refuser un film que le distributeur veut leur faire distribuer.

Allio Ils peuvent, mais ils ne savent pas ce qu'ils mettront à la place.

Godard Ils ne sont pas même au niveau des charcutiers. Eux, au moins, ils essayent de faire un bel étalage. Pourtant ils n'auraient même pas besoin de ça, parce que les gens, quand ils ont faim, viennent de toute façon chez eux. Ils achètent toujours la bouffe. Leclerc, lui, se passe de la présentation. Il peut. Car chez lui, il y a une relation directe entre l'absence de présentation et une certaine idée qu'il a du commerce. Tandis que chez l'exploitant de cinéma... Même le directeur de théâtre le plus idiot se sent concerné par la pièce qu'on vient voir chez lui. Pas l'exploitant de cinéma. La preuve, c'est que les cinémas qui marchent en France, sont ceux des gens qui s'occupent un peu de leur salle, de leur public : les indépendants. Les trois quarts des cinémas qui ont fermé leurs portes sont ceux dont on ne s'occupait pas. D'ailleurs, si l'exploitant de cinéma faisait son boulot, le ciné-club n'existerait pas. Le ciné-club est là pour corriger leurs âneries, mais il ne devrait pas exister : le ciné-club en soi, est un non-sens. Au cinéma, le spectateur est toujours le cochon de payant, tandis qu'au théâtre, c'est un ami. Or, le cinéma américain, qui domine le monde depuis longtemps, n'a jamais considéré le spectateur comme un cochon de payant. Le système des grandes maisons américaines a toujours été, non seulement de lui mâcher la besogne, au spectateur, mais de s'occuper de lui, de le provoquer au besoin, ce qu'on ne fait jamais en France. Pas plus qu'en Italie...

Allio Mais de ce point de vue les choses commencent un peu à changer...

Godard Avant de faire vos films, alliez-vous souvent au cinéma ? Par exemple, je remarque que je vais presque uniquement au cinéma, dans la mesure où un film moyen, pour moi, est déjà supérieur à une pièce, même assez bonne. Et vous ?

Bourseiller Pour moi, *Hiroshima mon amour* a été une chose très importante, mais sur le plan travail. J'ai vu le film plusieurs fois, car je l'aimais beaucoup, mais aussi parce que, sur le plan du théâtre, il m'apportait énormément. Mais maintenant que j'ai fait un film, je ne vais plus aussi souvent au cinéma. Avant, j'y allais pour m'enrichir sur le plan théâtre, maintenant j'y vais parce que je suis marqué. Je fais partie des gens qui vont au cinéma pour aller au cinéma. Mais en fait, je n'ai pas de culture cinématographique.

Godard C'est un peu normal, car cette culture existe depuis moins longtemps que l'autre, et à l'école, on n'apprend pas le cinéma. On apprend le théâtre. Un écolier sait qui est Racine, mais il ne sait pas encore, à l'âge du bac, qui sont Griffith, Lumière, Eisenstein...

Allio Je n'ai pas eu d'emblée, moi non plus, une relation culturelle avec le cinéma. Quand j'étais gosse, j'y allais beaucoups, surtout pour les Américains. Je me souviens d'une série : *Le Crime ne profite jamais*. Ce sont mes souvenirs les plus lointains. Avec *Scarface*. Ensuite, je suis toujours allé au cinéma, pour le plaisir.

Godard Mais avez-vous vu par exemple

ce film qui a tellement marqué les gens de notre génération : *Citizen Kane*. Vous qui fréquentiez le théâtre, est-ce que ça vous a fait un choc ?

Allio Oui, ça a été un grand choc. Mais j'ai été encore plus touché par *La Dame de Shanghaï*. Parce qu'il y avait déjà une réflexion. Cela dit, je connais assez mal les grands classiques, hormis les Eisenstein : *Potemkine, La Ligne générale*...

Godard Mais je suis sûr que ce qu'on appellera classique dans 25 ans, et grâce en particulier à la cinémathèque, ce ne sera plus du tout la même chose.

Allio Oui, ça va beaucoup évoluer... Il y a Stroheim, aussi, qui m'a beaucoup frappé. Et puis tout le cinéma américain, pris dans son ensemble, que je trouve époustouflant. Avec sa tradition de réalisme, à quoi je suis très sensible, aussi bien dans la fantaisie que dans le dramatique. Et puis le western, que je trouve très étonnant comme système de conventions. On peut tout faire, à l'intérieur de ce système de conventions, que nous n'avons pas, et que nous pourrons difficilement avoir, parce que nous ne pourrions pas l'enraciner, comme l'ont fait les Américains.

Godard Nous avons le vaudeville.

Allio Oui, mais c'est le boulevard... Bref, à tous les niveaux, le western m'a toujours étonné, aussi bien du point de vue de l'acteur qu'en ce qui concerne les détails, comme le costume. C'est là que j'ai vu les choses les plus recherchées dans l'invention du détail, réaliste ou poétique, pour décrire, pour caractériser un personnage. Il n'y a qu'au Berliner que j'aie vu aussi bien, mais d'une autre façon, car ce n'est pas pensé au niveau de la psychologie, comme chez les Américains, mais à celui de la description objective. Je crois, de toute façon, que l'idée, l'envie de nous exprimer par le cinéma, nous n'aurions pu l'avoir aussi facilement sans le phénomène Nouvelle Vague.

Bourseiller Oui, c'est évident.

Godard Pourquoi les gens de théâtre n'ont-ils jamais envie de filmer leurs spectacles pour les garder comme archives ? On jouerait un jour de plus, et la recette de ce jour servirait à filmer le spectacle. Ce serait très simple : la caméra au milieu de l'orchestre, avec un objectif moyen — mais pas le zoom, qui donnerait déjà lieu à une interprétation.

Allio A Villeurbanne, nous nous sommes souvent posé le problème des archives, nous avons pensé à ça, mais on arrive difficilement à dégager 300 000 francs anciens sur le budget d'un spectacle. ,

Bourseiller Je crois que c'est impossible. Au studio des Champs-Elysées, par exemple, où nous sommes restés trois ans, ce n'était pas possible.

Godard Ce qui m'étonne, c'est que cette envie profonde vous manque. Car si vous en aviez vraiment envie, vous l'auriez fait. Depuis longtemps. Et aujourd'hui, on aurait les pièces filmées de Pitoëff, et d'autres... Enfin, c'est ce que Lumière, Méliès ont fait. Ils ont filmé. On sait aujourd'hui comment jouaient Sarah Bernhardt, Mounet-Sully... Mais on ne sait pas comment parlait Pitoëff. Je trouve ça scandaleux. Il devrait y avoir une loi selon laquelle tous les spectacles seraient filmés. Au moins en muet, si le son coûte trop cher. Au moins pendant un acte, une scène... Le côté album de famille, tout simplement, rien que ça, serait déjà intéressant.

Allio Et pourquoi vous, les gens le cinéma, n'êtes-vous pas venus filmer le spectacle ?

Godard Justement, je vais le faire. Mais je ne suis pas de ceux qui sont le plus concernés par le théâtre. Qu'on ne me dise pas que quelqu'un comme Barrault, ou le T.N.P. ne peut pas distraire 300 000 francs. Le tout c'est de le vouloir et de le décider dès le départ. Mais ça fait aussi partie chez vous du mythe théâtral, qui n'existe qu'une fois, qui n'est jamais chaque jour pareil, et qui disparaît. Un peu une superstition...

Allio Ici on touche du doigt quelque chose... Une sorte de réflexe qui fait partie de la condition d'homme de théâtre.

Godard Et si le T.N.P. faisait un soir une séance en montrant Gérard Philipe dans *Le Cid*, ou quelque chose comme ça, ne me dites pas qu'il ne récupérerait pas l'argent de sa copie. Il le récupérerait, et une fois par soirée, oui !

Allio Il y a une sorte de réflexe professionnel. On rejoint ce que vous disiez tout à l'heure : le cinéma part du document. C'est là un réflexe que les gens de théâtre n'ont pas spontanément.

Godard Et, en plus, si nous, gens de cinéma, voulions faire cela dans les salles, les trois quarts des théâtres refuseraient. Ça ne les intéresse pas. J'aurais beau dire : je fais ça à mes frais, le film nous appartient, il vous appartient, il n'appartient à personne, on ne va pas l'exploiter commercialement, et si on l'exploite, on partage, bien que ce ne soit pas le but, car le but c'est de le reprojeter une fois par an pour ceux que ça intéresse... Non. Si je leur demande, ils refuseront.

Bourseiller C'est aussi parce qu'il n'y a pas assez de gens de cinéma qui fréquentent les gens de théâtre, et pas assez de gens de théâtre qui fréquentent les gens de cinéma. C'est aussi bête que cela.

Allio Moi, tout ce qui me reste des spectacles auxquels j'ai travaillé avec beaucoup de plaisir, c'est des maquettes. C'est lamentable, une maquette, cinq ans après. C'est plein de poussière, ça se gondole, c'est triste...

Godard Ce serait triste aussi de projeter les archives, mais ce seraient des archives.

Bourseiller Je voudrais demander une chose à Allio : est-ce qu'avec le succès, critique et public de *La Vieille Dame*, tu vas faire un second film ?

Allio Oui, mais je n'ai pas encore mesuré les problèmes que je vais avoir. J'ai écrit ce film cet été.

Bourseiller Tu as écrit quelques pages ou un manuscrit important ?

Allio Dix pages, avec beaucoup de notes. Je voudrais essayer d'accrocher l'affaire avec dix pages, et, ensuite, faire un texte plus développé pour tâcher d'avoir l'avance sur recettes. De toute façon, ça passe par là.

Delahaye Et pour votre second film, Antoine ?

Bourseiller Il n'y en a pas, dans la mesure où il n'est pas question pour le moment que je tourne un second film. Parce que le premier vient tout juste de sortir et qu'on lui avait fait une mauvaise réputation.

Godard Ce n'est absolument pas lié. Après le deuxième film, il y en a un troisième, même si on ne sait pas exactement pourquoi. D'autres s'arrêtent de tourner à leur soixante-deuxième film et à 55 ans, on ne sait pas non plus pourquoi.

Bourseiller Si ce n'est pas lié, voilà qui me donne encore plus raison sur le fait qu'alors, ça ne dépend que de moi.

Godard Je ne crois même pas que trouver de l'argent pour un second film, ce soit tellement lié au fait d'avoir eu un grand succès ou un grand insuccès.

Bourseiller Le seul problème pratique alors, c'est d'écrire le film. Mais, pour moi, j'ai besoin d'être en paix, de ne pas avoir trop de problèmes matériels sur le dos. De plus, autant je m'étais peu posé de problèmes pour le premier film, autant je m'en pose pour le second. Car, maintenant, un film, je sais ce que c'est. J'ai tendance, aussi, à prendre mes distances vis-à-vis du premier et à trouver que tout est à refaire. C'est là un autre panneau dans lequel il ne faudrait pas tomber, mais ça joue.

J'ai soumis des idées de projets à des producteurs : *l'Eve future*, de Villiers de l'Isle-Adam, et *Rapport sur Bruno*. Je n'ai eu aucune réponse. En fait, ce que j'aimerais, c'est écrire un sujet. En ce moment, justement, je pense à un paysage : les Flandres. Et je pars sur une histoire qui se passerait là.

Delahaye Sur quoi portaient les coupures qu'on a faites dans votre film ?

Bourseiller Notamment une scène avec Roger Blin, propriétaire de cabaret, qui, après le départ de Marie-Soleil, improvise une chanson, enveloppé dans un drap de lit... Ça enlève un peu au personnage, et au film tout entier, car c'était une de ses dimensions que l'irruption de petits moments de folie dans une histoire délibérément conventionnelle.

Allio J'ai eu la chance de travailler avec un producteur avec qui je m'entendais parfaitement. Mais peut-être qu'avec cette nouvelle génération de producteurs dont tu parlais tout à l'heure, des rencontres de ce genre ne seront pas exceptionnelles.

Godard Le cinéma américain qui nous a tous marqués, était presque autant un cinéma de producteurs que de metteurs en scène. Et le cinéma marche presque toujours quand un auteur trouve *son* producteur, quand il y a une relation entre eux, que tous deux aiment ce qu'ils font et qu'ils interviennent tous deux à des stades différents de fabrication. Je crois qu'il n'y a pas d'exemple de films qui ont échoué, si, à tous les stades, les gens s'intéressaient chacun au travail qu'ils avaient à y faire. Je dis bien : à tous les stades. Dès qu'il y a un échelon qui craque, c'est fini : ça entraîne un déséquilibre de tout le film. Si chacun, dans le cinéma, s'intéresse à ce qu'il fait, alors des tas de problèmes sont déjà résolus. (*Propos recueillis au magnétophone.*)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 2 au 29 mars 1966

7 films français

Le Caïd de Champignol, film de Jean Bastia, avec Jean Richard, Michel Serrault, Martine Sarcey, Alfred Adam — Champignol n'est pas Cantenac, un caïd n'est pas baron, Jean Bastia n'est pas... mais n'insultons personne. Jean Richard fait de temps en temps regretter de ne pas mieux choisir ses metteurs en scène, si nous osions, nous lui conseillerions Hunebelle chez qui de Funès est remarquable — A.J.

Du rififi à Paname, film en scope et couleur de Denys de La Patellière, avec Jean Gabin, Nadja Tiller, George Raft, Mireille Darc, Gert Frobe. — On y voit un Gabin écarlate, fatigué et plus grimaçant que jamais dialoguer en un anglais pittoresque avec George Raft qui joue avec sa pièce (pas tout à fait) comme par le passé, Mireille Darc, prostituée sensible au charme de Simon du Désert devenu flic et mille autres choses qui — à condition d'y être comme nous habitués — sont finalement plus gaies que réellement déprimantes. — J.B.

Marie Soleil, film de Antoine Bourseiller. — Voir, dans notre nº 166-7 « Contingent 65 1 A » (Moullet), p. 60, dans ce même numéro, entretien, p. 50 et critique, page 70.

Monnaie de singe, film en scope et couleur de Yves Robert, avec Robert Hirsch, Sylva Koscina, Jean-Pierre Marielle, Jean Yanne, Christian Marin — L'ahurissante bêtise de cette histoire de faux billets et de vrais imbéciles, sa laideur au delà de ce que l'on peut imaginer n'avaient vraiment pas besoin de Sylva Koscina et de Robert Hirsch pour outrepasser les limites du supportable, c'est dire que les efforts de Marielle ne suffisent pas à ramener le film en deçà. — J.B.

Le Nouveau Journal d'une femme en blanc, film de Claude Autant-Lara, avec Danielle Volle, Michel Ruhl, Claude Titre, Josée Steiner, Bernard Dhéran. — Voir critique dans notre prochain numéro.

L'Or et le plomb, film de Alain Cuniot. Voir critique dans notre prochain numéro.

Un monde nouveau, film de Vittorio De Sica, avec Christine Delaroche, Nino Castelnuovo, Pierre Brasseur, Georges Wilson, Isa Miranda. — La volonté de peindre la vie d'une étudiante en médecine et d'un jeune photographe italien exilé à Paris donne à De Sica, sur un script du compère Zavattini, l'occasion de signer son film le plus irréaliste. La fausseté manifeste du langage et des mœurs conduit ainsi rapidement à une distanciation involontaire où le problème de l'avortement semble envisagé en soi, et dans l'abstrait le plus total De Sica est contre : bien, mais qu'il retourne vite à Naples. J.A.F.

9 films américains

The Americanization of Emily (Les Jeux de l'Amour et de la Guerre), film de Arthur Hiller, avec James Garner, Julie Andrews, James Coburn, Melvyn Douglas, Edward Binns. — Vaut essentiellement par la force systématique de son sujet, l'un des plus méthodiquement antimilitaristes et anti-américains qui aient été tournés. Cela dit, il aurait fallu, pour mener à bon terme les intentions du script, l'impétuosité et la générosité formelle du Kubrick de « Strangelove » : au lieu de quoi la fable est mise en boite dans le plus anonyme des styles télévisés, ce qui paradoxalement accuse les outrances de la charge au lieu de les gommer. A voir toutefois, par curiosité — J.-A. F.

The Bedford Incident (Aux postes de combat), film James B. Harris, avec Richard Widmark, Sidney Poitier, James MacArthur, Martin Balsam, Wally Cox. — Pour ses débuts de réalisateur, Harris, ex-bras droit de Kubrick, se doit de suivre les traces de son maître et cet « incident » est un remake maritime de « Dr Strangelove » où, une fois de plus, un officier américain à force de chercher la bagarre, la trouve. L'anticommunisme bien connu de Widmark (coproducteur) trouve donc l'occasion de se manifester mais le paradoxe du film veut que peu à peu le spectateur prenne parti pour les Russes, prisonniers de leur sous-marin et traqués par cet officier fascisant. La subtilité de James Poe (scénariste) modère d'ailleurs ce bellicisme par la présence d'un commodore de l'ex-marine hitlérienne, plein d'humanité et de sagesse Une certaine volonté d'austérité (pas de femmes), parfois même une certaine intelligence (c'est je crois, le premier film où la présence de Sidney Poitier n'entraine pas les habituelles réflexions sur le racisme), bref une sobriété de bon aloi permettent peut-être d'attendre avec intérêt, sinon impatience, un prochain film .. — P.B.

Bunny Lake Is Missing (Bunny Lake a disparu), film en scope de Otto Preminger — Voir, dans notre nº 121, « Entretien Preminger », pp. 4, 8, et 10, et critique dans notre prochain numéro.

The Loved One (Le Cher Disparu), film de Tony Richardson, avec Robert Morse, Robert Morley, Dana Andrews, Rod Steiger, Roddy McDowall. — Voir, dans notre nº 166-7 « Les invités d'Hollywood » Madsen), p 109. — Richardson et Ransohoff sont des contrepoids suffisants pour que Evelyn Waugh + Terry Southern + Christopher Isherwood = bizarrement un bien mauvais film. Le rire ne peut naitre que de la reconnaissance. La bonne caricature accentuant la caractéristique essentielle donne à reconnaitre ce qui n'a jusqu'alors été qu'un aperçu. Ici, le film perdant — contrairement au livre — le réel de vue et juxtaposant les idées reçues ne pouvait être que ce monument d'ennui bâti en outrances timides et sans portée, où l'imagination fait singulièrement défaut L'erreur consiste donc à croire (et on ne s'en est pas privé) que le Candide de Richardson dans son exploration d'un univers décadent où règne le mauvais goût nous révèle le Nouveau Monde quand il ne fait que parcourir celui finalement bien terne de son auteur. — J.B.

The Love Godesses (Les Déesses de l'écran), film de montage de Saul J. Turell et Graeme Ferguson, avec Marlene Dietrich dans « Blonde Venus », « Morocco » et « Der Blaue Engel », Lillian Gish dans « True Heart Susie », Louise Glaum dans « Leopard Woman », Theda Bara dans « Cleopatra », Mae Marsh dans « Intolerance », Fannie Ward dans « The Cheat », Agnes Ayres dans « The Sheik », Clara Bow dans « Hula », Nita Naldi dans « Blood and Sand », Pola Negri dans « Woman of the World », Lya de Putti dans « The Sorrow of Satan », Gloria Swanson dans « The Loves of Sunya », Louise Brooks dans « Das Tagebuch einer Verlorenen », Hedy Lamarr dans « Symphonie der Liebe », Brigitte Helm dans « L'Atlantide », Greta Garbo dans « Luffar Peter », Jean Harlow dans « Platinum Blonde », Bette Davis dans « Cabin in the Cotton », Ruby Keeler dans « Gold Diggers of 1933 », Carole Lombard dans « No Man of her Own », Ginger Rogers dans « Professional Sweetheart », Jeanette McDonald et Myrna Loy dans « Love me Tonight », Mae West dans « I'm no Angel », Barbara Stanwyck dans « Baby Face », Shirley Temple dans « Now and Forever », Lana Turner dans « They Won't Forget », Betty Grable dans « College Swing », Dorothy Lamour dans

« Her Jungle Love », Rita Hayworth dans « Gilda », Elizabeth Taylor dans « A Place in the Sun », Marilyn Monroe dans « Clash by Night » et « Some Like it Hot », Sophia Loren dans « It Started in Naples », Hayley Mills dans « Tiger Bay », Audrey Hepburn dans « Roman Holiday », Heather Sears et Simone Signoret dans « Room at the Top », Sylvia Syms dans « Expresso Bongo », Claudette Colbert dans « Cleopatra ».
Vouloir retracer en moins d'une heure et demie l'histoire de la Femme dans le cinéma mondial montre déjà la vanité de l'entreprise, et, comme les auteurs n'ont manifestement pas eu accès aux copies de la Metro-Goldwyn-Mayer et de la 20th Century-Fox, l'amateur se doit de dresser la liste de ce qu'il n'a pas vu. Inutile donc de chercher des séquences de « Mata Hari » ou de « The Flesh and the Devil » pour illustrer Garbo ; nous n'avons droit qu'à deux stills de la M.G M et à une courte scène de « Luffar Peter » (son premier film suédois), d'un total inintérêt. Joan Crawford et Norma Shearer ne sont même pas nommées au cours du film, ni Mary Pickford. Marilyn Monroe n'apparaît que dans deux films sans valeur quant à son personnage (il fallait « Niagara »...), Sophia Loren dans un film américain (un comble), Elizabeth Taylor dans « A Place in the Sun » (où sont « Butterfield 8 », « Cleopatra » et « The Cat on a Hot Tin Roof » ? Rita Hayworth dans l'une des moins bonnes séquences de « Gilda ». Jennifer Jones et Ingrid Bergman (et « Casablanca » ?), Ava Gardner (« Pandora » ? « La Comtesse » ?) et Vivien Leigh (le succès de « Gone with the Wind » imposait d'inclure au moins une séquence) manquent à l'appel. Jean Harlow n'est représentée que par un des plus mauvais extraits de « Platinum Blonde » : en revanche : aucun des films de la M.G.M. qui firent son succès (dont le mythique « Red Dust »).
Et encore ne parlons-nous pas d'actrices moins connues mais souvent plus séduisantes et typiquement représentatives du mythe féminin hollywoodien : Janet Leigh dans « Scaramouche », Jean Peters dans « Captain from Castille », Gail Russel Anne Baxter, Yvonne de Carlo, Jeanne Crain, Lana Turner (uniquement représentée par quelques plans de « They Won't Forget » qui, dégagés du contexte ne signifient plus rien), Linda Darnell, Gene Tierney (« Laura », « Dragonwyck ») etc.
Sur le plan purement historique l'importance de Betty Grable (la pin-up des combattants du Pacifique) n'est même pas signalée. Brigitte Bardot n'a pas droit à une seule scène mais seulement à quelques malheureuses photos.
Cela dit, si le film s'était appelé « Paramount's Love Godesses », il n'aurait mérité que des compliments, car le choix en ce qui concerne Marlène (la séquence du gorille dans « Blonde Venus » et l'admirable numéro en travesti de « Morocco ») ou Mae West est excellent. Le spectateur intermittent ne peut qu'être enchanté par ce genre de films, digest du pauvre, au demeurant toujours fascinant à voir, mais l'amateur se doit d'être plus sévère et, tout choix étant obligatoirement subjectif, de rêver à un film contenant ses séquences préférées L'ensemble est, de plus, aggravé par un commentaire tantôt inepte (très cinéphile-sociologue américain), tantôt bassement racoleur. — P. B.

Morituri (Morituri), film de Bernhard Wicki, avec Marlon Brando, Yul Brynner, Janet Margolin, Trevor Howard, Martin Benrath. — Voir, dans notre nº 166-7 « Les invités d'Hollywood » (Madsen), p. 110 — Abdication définitive de Wicki Plus d'alibi intellectuel, comme la pièce de Durrenmatt dans son film précédent. Du cinéma de consommation, et rien de plus Sur le cargo allemand, commandé par Yul Brynner, qui va du Japon en Europe malgré le blocus des Alliés, un Brando pas plus germain que les autres interprètes, mais fort « distancié » et méprisant, empêche l'ennui de s'installer. Au milieu d'un travail plutôt moche, deux ou trois plans filmés en hélicoptère se signalent par leur coquetterie esthétique. A noter Janet Margolin, dans le rôle-clé de ces productions pensantes, celui de la pucelle juive promise au viol guerrier. Wicki se montre original A la place de barbares teutons, il choisit comme initiateurs amoureux une vingtaine d'Américains affamés. Cette séquence qui serait intéressante et instructive est élidée. — M.M.

The Rare Breed (Rancho Bravo), film en couleur de Andrew McLaglen, avec James Stewart, Maureen O'Hara, Brian Keith, Juliet Mills, Don Galloway. — Evoque le couteau sans lame auquel il manque le manche, ou encore la sauce aux câpres sans câpres. On aura compris : Ford sans Ford. Quoi de plus triste que cette absence entretenue comme un petit feu déficient : McLaglen junior a beau souffler dessus avec acharnement, il ne le ravive pas, et se met plutôt du sable plein les yeux. Un beau motif pour pleurer, mais pas suffisant. — J.-A F.

The Spy Who Came In from the Cold (L'Espion qui venait du froid), film de Martin Ritt, avec Richard Burton, Claire Bloom, Oscar Werner, Sam Wanamaker, Cyril Cusack. — D'un assez beau roman envisageant l'espionnage sous l'angle du néo-réalisme, Martin Ritt a tiré un film honnête et remarquablement terne, se contentant d'une simple et maladroite mise en image du texte sans se préoccuper de trouver d'équivalents visuels au climat décrit par Le Carré. La mise en scène s'efface continuellement devant des performances d'acteurs. Signalons en particulier Burton dans un rôle d'une criante authenticité, c'est-à-dire consommant en moyenne soixante-quinze centilitres de White Horse par plan. — M.C.

Town Tamer (Quand parle la poudre), film en scope et couleurs de Lesley Selander, avec Dana Andrews, Terry Moore, Bruce Cabot, Lon Chaney, Lyle Bettger. — Un beau sujet (de Frank Gruber) : la montée de la haine dans une petite ville et la création d'une milice chargée de contrecarrer l'action du shérif et de sa douzaine d'adjoints, tous des tueurs. Mais la réunion de tous les « has been » du western (production Lyles oblige), si elle évoque constamment d'agréables souvenirs (surtout en ce qui concerne Andrews), finit par donner au film un caractère quasi préhistorique très nuisible à l'action. Quant à Selander, il se contente de filmer platement l'ensemble. — P.B.

8 films italiens

La Corruzione (La Corruption), film de Mauro Bolognini, avec Alain Cuny, Jacques Perrin, Rosanna Schiaffino (1963). — La vocation religieuse et la perte du pucelage d'un benêt sont les belles lignes de force qui tissent la trame puissante de ce robuste Bolognini à la rigueur toute mauriacienne. Il est bien difficile de conserver les valeurs spirituelles dans une société industrielle asservie à l'argent et au plaisir : il faut donc savoir gré à l'auteur de nous mettre en garde, paternellement et fermement, contre les dangers qui guettent notre âme. Vu sous un autre angle, « La Corruzione » est aussi une franche partie de rigolade. — J.-A F

Das Nest der gelben Viper (F.B.I., opération Vipère jaune), film en couleur de Alfredo Medori, avec Sam Garter, Helmut Lange, Moira Orfei, Massimo Serato, Gerard Landry. — Une fois remarqué que l'agent secret s'appelle Van Dongen, que les gangsters se servent comme arme du venin de vipère (!) et que le chef de bande est (une fois de plus) celui de la police, jetons un voile. — P. B.

La Garconniere (Flagrant délit), film de Giuseppe De Santis, avec Eleonora Rossi-Drago, Raf Vallone, Gordala Miletic, Marisa Merlini, Maria Flore, (1960). — Né dix ans après terme, sorti cinq ans après sa réalisation, ce film est quinze fois moins bon qu'il ne l'aurait été dans les années 50. Le talent de De Santis n'est plus à la hauteur, ne croyant qu'à moitié à son scénario, il essaie de sauver la face par une mise en place laborieuse. — A.J.

Minnesota Clay (L'Homme du Minnesota), film en scope et couleurs de Sergio Corbucci, avec Cameron Mitchell, Georges Rivière, Diana Martin, Ethel Rojo, Anthony Rose. — On se perd en chemin dans ce pays où les meurtriers sont innocents et les shérifs gangsters Nous n'y voyons un peu clair que

quand le justicier, ce condamné échappé et non coupable, lui, n'y voit plus : les yeux brûlés, il « descend » ses ennemis, prouvant son innocence en devenant assassin. — J.-P. B.

Per una valigia piena di donne (Les Danseuses du désir), film en couleur de Renzo Russo, avec des attractions de music-hall. — Le générique « français » : « Les Danseus du désir » indique assez clairement à quel niveau d'indifférence se situe la conscience professionnelle des producteurs. A noter cependant un effort pour inclure dans le scénario une série de gags visiblement destinés aux sémanticiens, tentative qui ne dépassera pas le niveau des intentions. Un très beau strip (celui d'une panthère-gorgone rousse) extrait d'un film précédent de la même série et remplaçant ici un numéro coupé par les distributeurs. — M.C.

Per un pugno di dollari (Pour une poignée de dollars), film en scope et couleur de Bob Robertson (Sergio Leone), avec Clint Eastwood, Marianne Koch, John Wells, Antonio Prieto, Margherita Losano. — Nettement supérieur à tous les autres westerns européens, ce qui ne signifie pas, tant s'en faut, que cela présente le moindre intérêt, puisque si quelqu'un est convaincu de la vanité de l'entreprise c'est bien Leone lui-même. D'un désenchantement total donc et d'une violence trop exacerbée pour être efficace (elle n'entend d'ailleurs pas l'être), c'est un emphatique cadre en toc pour une toile qui n'existe pas et, par ailleurs, un plagiat du beau « Yojimbo » de Kurosawa qui en a vu d'autres. — J. B.

Sandokan alla riscossa (Le Trésor de Malaisie), film en scope et couleur de Luigi Capuano, avec Ray Denton, Franca Bettoja, Guy Madison, Mario Petri, Alberto Farnese. — Ray Danton semble avoir définitivement choisi l'Europe où il descend de plus en plus bas. La présence d'un autre américain au générique n'apporte pas pour autant à cette bande le charme qu'il aurait fallu pour pouvoir supporter jusqu'au bout les aventures de Sandokan. — A.J.

Sette uomini d'oro (Sept hommes en or), film en scope et couleurs de Marco Vicario, avec Rossana Podesta, Philippe Leroy, Gastone Moschin, Gabriele Tinti, Maurice Poli. — Voir, dans notre n° 171 « Venise » (Fieschi-Téchiné), p. 49. — Nième ressucée du hold-up scientifique. Vicario va plus loin que ses prédécesseurs. Il estime que l'appât du fric accomplit des miracles. Il pastiche donc les documentaires industriels sur le Gaz de Lacq, l'extraction de la houille, l'électricité, l'eau courante, etc. — bref, tout ce qui emmerde les spectateurs en première partie — et escompte de l'or, et de la comédie policière, un attrait renouvelé. Il perd son pari, car le bricolage, fric ou pas fric, n'intéresse que les bricoleurs. Le déjà vu ruine ce film. Les rebondissements et l'immoralité de la fin, aussi bien que Rossana Podesta imitant Louise Brooks et Philippe Leroy se faisant la tête de Claude Rich. Ce n'est plus du cinéma, c'est du vol à la tire. — M.M.

2 films espagnols

La Nueva Cenicenta (Le Rossignol de Castille), film en couleur de George Sherman, avec Marisol, Robert Conrad, Antonio, Fernando Rey, Antonio Casal. — Si George Sherman avait échappé à la tentation peplumale ce n'était, semble-t-il, que pour tomber encore plus bas et diriger dans les studios espagnols le deuxième monstre ibérique : Marisol. La démission complète de la mise en scène et le cabotinage des acteurs sont en plus aggravés par des numéros musicaux sordides et par un scénario misérabiliste (une nouvelle Cendrillon) d'une rare infâmie. Le fait que les acteurs portent dans le film leurs propres noms n'apporte même pas cet élément de non-distanciation parfois salutaire. P. B.

077 spionaggio a Tangeri (077 espionnage à Tanger), film en scope et couleur de Gregg Tallas, avec Luis Davila, José Greci, Anna Castor, Perla Cristal, Alfonso Rojas. — Le plus étrange du film n'est pas le fait que l'un des gangsters soit professeur de philosophie mais les « efforts » de Tallas (« Prehistoric Women ») pour rendre le film inintéressant de bout en bout. Finis les gadgets et les JB'girls. Le héros de service n'utilise que les procédés les plus éculés (automatique et manchettes), les balles ne sont pas arrêtées par des gilets spéciaux mais par des livres comme au bon vieux temps des « Espions » de Lang et pour torturer un homme et le forcer à parler, pas besoin de matériel perfectionné, un vieux fer à souder suffit... Cette austérité n'est pas antipathique mais un peu d'humour, à défaut d'efficacité, n'aurait pas nui à l'entreprise. — P. B.

2 films soviétiques

Teni Zabypych Predkov (Les Chevaux de feu), film en couleur de Serguei Paradjanov. — Voir, dans notre n° 166-7, Mar del Plata (Kast) p. 118 (Ombre de nos ancêtres oubliés), et critique dans notre prochain numéro.

Les Insaisissables ou **Agents secrets contre S.S.,** film en scope de Vladimir Tchebotariov, avec A. Azo, V. Strjelchik, M. Gloutzski, L. Goloubkina. — Que les Soviétiques aient triomphé des Allemands en 1945, on le savait ; on ne savait pas le rôle important qu'avait tenu l'officier-espion Valerie dans cette victoire en permettant de faire échouer le plan « Auroch ». Voilà qui est chose faite. Le Kinopanorama, le Sovcolor et les solides acteurs soviétiques donnent une force certaine à ce récit trop embrouillé pour débrouiller l'embrouillamini des bonnes intentions premières. — J.-P. B.

1 film anglais

The Heroes of Telemark (Les Héros de Télémark), film en panavision et couleur de Anthony Mann, avec Kirk Douglas, Richard Harris, Ulla Jacobsson, Michael Redgrave, Eric Porter. — Remake de « La Bataille de l'eau lourde », inférieur à l'original : indigence totale de l'illustration, longues scènes explicatives, conventions en tous genres, parfaite inexpressivité d'une mise en images impersonnelle, poncifs de la direction d'acteurs. Les grandes étendues glacées sont là pour rappeler que Mann fut un bon paysagiste. D'ailleurs, tout est là pour rappeler quelque chose, mais le film n'évoque rien, noyé dans un académisme de facture et d'intentions qui va jusqu'à faire regretter les quelques minuscules éclats de délire de la période Bronston. Mann aura bien du mal à remonter la pente, confondu aujourd'hui avec les tâcherons desquels hier on le distinguait, les tristes sires Daniel et Delbert. — J.-A. F.

1 film suédois

Alskande Pär (Les Amoureux), film de Mai Zetterling. — Voir, dans notre n° 168 « Cannes » (Ollier), p. 66, et critique dans ce numéro, page 72.

1 film tchécoslovaque

Demanty Noci (Les Diamants dans la nuit), film de Jan Nemec, avec Antonin Kubera, Ladislav Jansky. — Voir, dans notre n° 166-7 « Contingent 65 1 A » (Moullet), p. 60. — Inutile de remuer le couteau dans la plaie. Sans revenir sur des jugements sévères mais justes, tentons d'apprécier la bonne plaisanterie que l'auteur a infligée, volontaire ou non, à la bureaucratie socialiste. Comme dans les pires chefs-d'œuvre avant-gardistes de l'Occident pourri, Nemec ne ménage pas l'onirisme à bon marché, les émois pédérastiques, les symboles psychanalytiques (serrures, escaliers, etc.), l'obscurité narrative, la misogynie. Mais tout cela ne serait rien, n'était l'enthousiasme de critiques en mal d'auteurs qui gonflent cette solennelle fadaise en imposture qui fera date. — M. M.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Michel Caen, Jean-André Fieschi, Albert Juross et Michel Mardore.

Semaine des Cahiers du Cinéma

du 20 au 26 avril 1966

Au Napoléon (4, *avenue de la Grande-Armée,* 17[e]) *de* 14 *h à* 24 *h*
Au Saint-Paul (73, *rue Saint-Antoine,* 4[e]), 15 *h,* 20 *h et* 22 *h*

Mercredi 20 avril

Napoléon : Pugni in tasca de Marco Bellocchio (Italie) et Arraial do cabo de P. C. Saraceni (Brésil).

Saint-Paul : Nicht versöhnt de Jean-Marie Straub (Allemagne) et Machorka muff de J. M. Straub (Allemagne). Voir Miami de Gilles Groulx (Canada).

Jeudi 21 avril

Napoléon : Rysopis de Jerzy Skolimowski (Pologne) et Les Bûcherons de la Manouane de Arthur Lamothe (Canada).

Saint-Paul : Pugni in tasca de M. Bellocchio (Italie) et Arraial do cabo de P. C. Saraceni (Brésil).

Vendredi 22 avril

Napoléon : La Morte de Leon Hirszman (Brésil) et La Marchande de poèmes de Yamada Koichi (Japon).

Saint-Paul : Rysopis de Jerzy Skolimowski (Pologne) et Les Bûcherons de la Manouane de Arthur Lamothe (Canada).

Samedi 23 avril

Napoléon : Prima della rivoluzione de Bernardo Bertolucci (Italie) et Noi insistiamo de Gianni Amico (Italie).

Saint-Paul : La Morte de Leon Hirzsman (Brésil) et La Marchande de poèmes de Yamada Koichi (Japon).

Dimanche 24 avril

Napoléon : Brigitte et Brigitte de Luc Moullet (France) et Un après-midi fade de Yvan Passer (Tchécoslovaquie).

Saint-Paul : Prima della rivoluzione de B. Bertolucci (Italie) et Noi insistiamo de Gianni Amico (Italie).

Lundi 25 avril

Napoléon : Le Chat dans le sac de Gilles Groulx (Canada) et Le Père Noël a les yeux bleus de Jean Eustache (France).

Saint-Paul : Brigitte et Brigitte de Luc Moullet (France) et Un après-midi fade de Yvan Passer (Tchécoslovaquie).

Mardi 26 avril

Napoléon : Nicht versöhnt de Jean-Marie Straub (Allemagne) et Machorka muff de J. M. Straub (Allemagne). Voir Miami de Gilles Croulx (Canada).

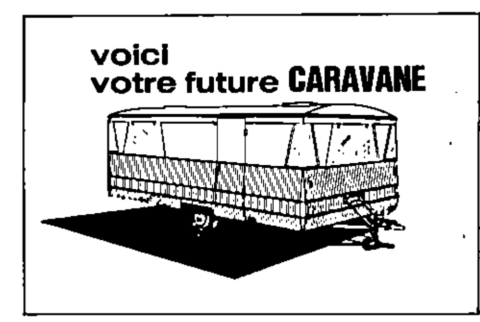
Saint-Paul : Le Chat dans le sac de Gilles Groulx (Canada) et Le Père Noël a les yeux bleus (France).

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

ELLE A LE
LABEL DE LA CARAVANE D'HABITATION

réflexions faites...

ils sont tous d'accord sur les points essentiels de la caravane GEORGES & JACQUES



confortable ■ légère ■ robuste
parois extérieures en alliages légers ■ isothermie complète (plancher y compris) ■
suspension Frankel ■

ET PAS CHERE DU TOUT !

parce que construite en grande série.

MODÈLES :	62 4 pl.	63 5 pl.	64 6 pl.	65 6 pl.
	6150 + t.l.	7600 + t.l.	8700 + t.l.	12500 + t.l.

Documentation sur simple demande

sanotep

GEORGES & JACQUES

145, CHEMIN DE CHOULANS - LYON 5 - TEL. 37.72.55



cahiers du cinéma prix du numéro 6 francs.